



# صَبَا نَجْد

شعرية الحنين في النسب العربي الكلاسيكي

تأليف

البروفيسور ياروسلاف ستينكيفيتس

مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية

ترجمة

الدكتور حسن البنا عز الدين

مع مقدمة مطولة وتعليقات



# صَبَا نَجْد

شعرية الحنين في النسب العربي الكلاسيكي

تأليف

البروفير باروسلاف ستينكيفيتس

مع مقدمة خص بها المؤلف الطبعة العربية

ترجمة

الدكتور حسن البنا عز الدين

مع مقدمة مطولة وتعليقات

الرياض

١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية ، ١٤٢٤هـ

©

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية

ستيتكفيتش، ياروسلاف

صبا نجد - شعرة الحنين في النسب العربي الكلاسيكي / ترجمة حسن البنا

عز الدين - الرياض.

٤٤٦ ص؛ ٢٤×١٧ سم

ردمك: ٢-٢٥-٨٩٠-٩٩٦٠

١ - الشعر الوصفي ٢ - نجد - شعر

أ - عز الدين، حسن البنا (مترجم) ب - العنوان ج - السلسلة

١٤٢٤/٦٦٦٠

ديوي ٨١١,٩٥٣١٠٥٤

رقم الإيداع: ١٤٢٤/٦٦٦٠

ردمك: ٢-٢٥-٨٩٠-٩٩٦٠

١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م

أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية:

THE ZEPHYRS OF NAJD

The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib

Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية

ص . ب ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣

هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥ فاكس ٤٦٥٩٩٩٣







إلى ذكرى  
سير هاملتون إي. ر. جب

وَكَمَا أَنِّي كُنْتُ أُرْعَاكَ حَيْثُ مَرَرْتُ وَغَبْتُ  
فِي أَدْنَى سَوَادِ اللَّيْلِ

« والت ويتمان »

فَلَا يَبْعُدُكَ اللَّهُ حَيًّا وَمَيِّتًا      وَمَنْ يَعْلُهُ رُكْنٌ مِنَ الْأَرْضِ يَبْعُدِ  
« دريد بن الصمة »



## المحتويات

|    |                                       |
|----|---------------------------------------|
| ٩  | شكر وامتنان                           |
| ١١ | مقدمة المترجم: شعر المكان ومكان الشعر |
| ٤٤ | مؤلفات ياروسلاف ستيتكيفيتش            |
| ٤٧ | شكر وتقدير                            |
| ٤٩ | تقديم                                 |
| ٥٣ | مقدمة المؤلف للطبعة العربية           |

### الفصل الأول

|     |  |
|-----|--|
| ٥٥  | الفنائية العربية وبنيتها: النسيب داخل القصيدة  |
| ٦٢  | ١- القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية    |
|     | ٢- عن الشعر والموسيقا: القصيدة بوصفها سوناتا - |
| ٧٤  | النسيب بوصفه "شكل السوناتا"                    |
| ٨٦  | ٣- نحو النموذج الأصلي الثلاثي                  |
| ١١٩ | هوامش الفصل الأول                              |

### الفصل الثاني

|     |   |
|-----|---|
| ١٥١ | النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحج الروحي                         |
| ١٥١ | ١- تسامح الرؤية العتيقة   |
| ١٦٢ | ٢- تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت                                  |
| ١٦٨ | ٣- نحو القصيدة التصويرية القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية         |
| ١٨٠ | ٤- الخيال المؤسَّلب: صمت الصحراء وصوتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة |
| ١٨٧ | ٥- التوازن الرقيق لبنية عنيدة: ابن الفارض                         |
| ٢١٨ | هوامش الفصل الثاني  |

### الفصل الثالث

#### الأسماء، الأماكن المميّزة، القصائد الرعوية

- ٢٣٣ ١- عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً .. . . . . .  
٢٣٣ ٢- نجد وأركاديا: طيوغرافيا الحنين ... ..  
٢٤٦  
٢٧٠ هوامش الفصل الثالث ... ..

### الفصل الرابع

#### مُروجٌ في السماء

- ٢٨٣ ١- عن الرعاة وأحلامهم: تعريج إلى أرض مشتركة  
٢٨٣  
٢٩٤ ٢- نحو فضاء رعوي كوني  
٣٢٣ هوامش الفصل الرابع

### الفصل الخامس

#### في البحث عن الجنة

- ٣٤١ ١- على حدود التناصُل  
٣٤١  
٣٥٧ ٢- فضاءات المتعة: مدركة، مفقودة، مستعادة  
٣٨١ هوامش الفصل الخامس  
٣٩٧ بليوجرافيا  
٤٢٧ كشف عام ...  
٤٣٩ كشف أبيات الشعر ... ..

## شكروامتنان

كانت ترجمة هذا الكتاب مشارَ قلبي وتَحَدُّ ذاتي وشجاعة أدبية لم أزعج أنني امتلكها، ولكنني اندفعتُ إلى ساحة التحدي بتواضع طالب علم أكثر من ثقة مترجم (غير) محترف، وبمعرفة وثيقة بالمؤلف وأعماله، وتشجيعه وترقبه الحاني، ورغبته في أن يصل عمله إلى قراء العربية الذي كتبه عن شعرهم كي يقرأوه لأنه عن أدبهم. لم اكتف بالترجمة بل سمحت لنفسني بالتداخل والتفاعل مع متن المؤلف وهوامشه في هوامش خاصة بالمترجم، موضوعة بين قوسين معقوفين هكذا { } ، وقد تركها المؤلف في أماكنها كما هي على الرغم من أنني ذكرت له أنني مستعد للتنازل عنها إذا كان يرى أنها جزء من الترجمة في بعض الحالات وتعليق مستفيض للقارئ العربي في حالات أخرى. وفي النهاية كان حرصي الأساسي هو أن أنقل أفكار المؤلف وطريقته في التعبير.

وقد قرأ الصديق العزيز الدكتور محمد خير البقاعي فصول الكتاب جميعها في نصّها المترجم، وكانت له ملحوظات قيّمة في العبارة والأسماء الفرنسية، وقدم لنا بيت دريد في رثاء أخيه مقابلاً لبيت ويتمان في رثاء لنكولن. كذلك قرأت زوجتي الطيبة سلوى عامر الترجمة بعد قراءة البقاعي وقبل إرسالها إلى المؤلف فكان لها، بحسها الأدبي وبوصفها قارئة من مجال آخر، خطوط تحت عبارات غير واضحة المعنى، أعدتُ النظر فيها وقمت بصياغتها من جديد. وهكذا ذهبت الفصول واحداً تلو الآخر إلى المؤلف. وقد راجعتها بعد القراءتين المذكورتين، لتهود إليّ وقد قرأها المؤلف كلمة كلمة وحرفاً حرفاً حتى صحّح بعض أخطاء الطباعة التي لا يكاد المرء أن يتوقف عندها، وبعض الأخطاء التي وقعت فيها وهماً، بالإضافة إلى تغيير ترجمة بعض المفردات، وترجمة بعض العبارات اللاتينية والإسبانية والألمانية. ولعل في مقدمته للطبعة العربية للكتاب بياناً كافياً لموقفه من الترجمة وصاحبها.

وقد ساعدني في ترجمة بعض العبارات الألمانية والإسبانية الدكتور محمد حبيب والدكتور السيد عبد الظاهر. كذلك أخذ الصديق العزيز الدكتور عبد العزيز السبيل

على عاتقه تقديم الكتاب وعرضه على الناشر، وكان يرى أنه من المستحيل أن ينشر هذا الكتاب عن "صبا نجد" في غير نجد أو حواليتها من "الأماكن". لهؤلاء جميعاً كل الشكر والامتنان فلولاهم لما انجزت هذه الترجمة على هذا النحو. كذلك ثمة جنود مجهولون (أحباء) من الأصدقاء والزملاء لهم فضل لا ينسى من التشجيع على المضي في الترجمة، وأخصُّ منهم، زوجتي التي ثابرت معي دون يأس حتى انتهيت من عملي على هذا الوجه. أما الصديقان الدكتور حسين الواد والدكتور أحمد صبرة فقد قرأ مقدمتي المطوَّلة اللاحقة وأبدى عليهما بعض الملاحظات التي أخذت بها، وأشكرهما عليهما جزيل الشكر. أما الصديق ناصر الجيلان فله فضل لا ينكر في المساعدة على طباعة الفصول من البريد الإلكتروني بالعربية والنظر فيها قبل إعطائها للمؤلف.

المترجم

حسن البنا عز الدين



## مقدمة المترجم

### شعر المكان ومكان الشعر

١ -

لا شك أن كتابة مقدمة لكتاب مترجم أسهل كثيراً من ترجمة الكتاب نفسه. وفي الحالة الراهنة لا تزال هذه الحقيقة بديهية؛ إذ كان الكتاب عسيراً في لغته الأصلية بشهادة مؤلفه وزملائه وأصدقائه المتكلمين بالإنجليزية أنفسهم. ومع ذلك، كان إيماني بأن صعوبة لغة الكتاب تعود إلى كثافة التجربة النقدية وتعدد روافدها من آداب ولغات وثقافات لدى المؤلف. ومن ثم كان لا بدّ من خوض التجربة. كانت حقاً تجربة شائقة في ترجمة كتاب البروفسير ياروسلاف ستيتكيفيتش Jaroslav Stetkevych الذي كان لي شرف معرفته منذ حوالي عشرين سنة عبر كتابه الأول، عندما كنت أكتب بحثاً عن "النحو العربي بين التفسير والتيسير"، لأستاذي الدكتور السعيد بدوي بالجامعة الأمريكية في ١٩٨٠م. ثم قابلته في مؤتمر القاهرة للإبداع الذي نظمته مجلة فصول في ١٩٨٤م، وكنت لا أزال أكتب أطروحتي للدكتوراه عن التحليل النبوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، وأعطيته أطروحتي للماجستير عن الطيف والخيال في الشعر العربي القديم، التي كنت قد أنجزتها في ١٩٧٨م، فاعجب بها حتى طمعتُ في أن يكتب مقدمة للأطروحة كي أنشرها في صورة كتاب. وقد تكرّم عليّ وكتب المقدمة التي ما زلت أحتفظ بها في طبعات الكتاب المختلفة؛ لأنها شهادة عظيمة من أستاذ عظيم لطالب علم لما يزل. ومنذ ذلك العهد عدّدتُ نفسي تلميذاً لهذا الأستاذ، وعدّدته من بين أساتذتي الذين اعتزّ بهم أيّما اعتزاز. ولو سردتُ أسماءهم لطالت المقدمة أكثر من اللازم.

ومهما يكن من أمر، فإن رغبتني في كتابة مقدمة للترجمة امتدّت وتفرّعت حتى وجدتني أكتب بحثاً مطوّلاً عن الأسس النظرية لدى المؤلف في دراسة الأدب العربي، وموقفه من الاستشراق. وعندها قرّرتُ أن تكون المقدمة عن الأعمال التطبيقية للمؤلف، ولما هممتُ أن أفعل صبرتُ متأكداً أنها سوف تطول إلى بحث آخر، وقد يخرج عن حدّ

المقدمة، فَعَدَلْتُ عَنْ أَنْ أَجْعَلَ هَذَا الْبَحْثَ "التطبيقي" مقدمةً وَفَضَّلْتُ أَنْ أَضُمَّهُ إِلَى الْبَحْثِ "النظري" فِي كِتَابٍ مُتَوَسِّطِ الْحَجْمِ، عَلَى أَنْ أَضِيفَ إِلَيْهِمَا بَحْثًا آخَرَ عَنْ "الشعر الجاهلي والبحث الأدبي المعاصر"، كُنْتُ قَدْ جَعَلْتُهُ مَقْدَمَةً لَتَرْجُمَةِ لِكِتَابٍ آخَرَ مِنْ تَأْلِيفِ الْأَسْتَاذَةِ الدُّكْتُورَةِ سَوْزَانِ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ، شَارَكْتَهَا فِي تَرْجُمَتِهِ بِعَنْوَانِ أَدَبِ السِّيَاسَةِ وَسِّيَاسَةِ الْأَدَبِ (١٩٩٨م). لَا مَقْرَأُ إِذَنْ مِنْ كِتَابَةِ "مَقْدَمَةِ لَتَرْجُمَةِ" فِي أَضِيقِ الْخُدُودِ الْمُمْكِنَةِ، وَسَوْفَ نَرَى أَنْ اسْتِعْرَاضَ الْأَعْمَالِ الْآخَرَى لِلْمُؤَلِّفِ يَكْشِفُ عَنْ مَدَى صُعُوبَةِ كِتَابَةِ مَقْدَمَةٍ لَتَرْجُمَةِ كِتَابٍ لِهَذَا الْمُؤَلِّفِ.

#### ٩-١

وُلِدَ يَارُوسْلَافُ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ فِي ١٩٢٩م فِي أُوْكَرَانِيَا، وَتَلَقَّى تَعْلِيمَهُ الثَّانَوِي فِي أُوْكَرَانِيَا وَالْمَآلِيَا. وَقَدْ التَّحَقَّقَ بِجَامِعَةِ مَدْرِيْدِ ١٩٥٢-١٩٥٧م، حَيْثُ تَخَصَّصَ فِي السَّنَوَاتِ الثَّلَاثِ الْآخِرَةِ فِي فَهْمِ اللُّغَةِ السَّامِيَةِ. وَقَدْ حَصَلَ حَيْنَئِذٍ عَلَى مَنَحَةٍ مِنْ وَزَارَةِ التَّعْلِيمِ الْمَصْرِيَّةِ لِبَرْنَامِجِ الدُّكْتُورَاةِ بِجَامِعَةِ الْقَاهِرَةِ (١٩٥٧-١٩٥٨م)، عَادَ بَعْدَهَا إِلَى إِسْبَانِيَا لِيَحْصُلَ فِي عَامِ ١٩٥٩م عَلَى دَرَجَةِ اللَّيْسَانْسِ بِمَرْتَبَةِ الشَّرَفِ الْأُولَى. وَمِنْ ثَمَّ حَصَلَ عَلَى مَنَحَةِ رُوكْفَلَرِ (١٩٥٩-١٩٦٢م) لِدِرَاسَةِ الدُّكْتُورَاةِ فِي جَامِعَةِ هَارْفَارْدِ بِالْوَلَايَاتِ الْمُتَّحِدَةِ الْأَمْرِيكِيَّةِ، فَحَصَلَ عَلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ تَحْتَ إِشْرَافِ الْمُسْتَشْرِقِ الْمَعْرُوفِ السَّيْرْ هَامِلْتُونِ جِبْ، الَّذِي أَصْبَحَ أَبًا رُوحِيًّا لَهُ. وَقَدْ قَدَّمَ جِبْ لِكِتَابِ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ الْأَوَّلِ (١٩٧٠م)، كَمَا أَهْدَى سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ كِتَابَهُ عَنْ صَبَا لِمُجْدٍ إِلَى أَسْتَاذِهِ. وَكَانَ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ قَدْ حَصَلَ عَلَى الْجَنَسِيَةِ الْأَمْرِيكِيَّةِ فِي عَامِ ١٩٦٦م.

عَمِلَ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ فِي جَامِعَةِ شِيكََاغُو لِمُدَّةِ أَرْبَعِ وَثَلَاثِينَ سَنَةً (١٩٦٢-١٩٩٦م)، مَدْرَسًا لِلأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ، وَأَسْتَاذًا مُسَاعِدًا، فَاسْتَاذًا مُشَارَكًا، فَاسْتَاذًا لِلأَدَبِ الْعَرَبِيِّ حَتَّى تَقَاعَدَ، وَهُوَ الْآنَ أَسْتَاذٌ مُتَفَرِّغٌ تَحْتَ اسْمِ الْجَامِعَةِ نَفْسَهَا. وَفِي هَذِهِ الْإِثْنَاءِ كَانَ لِلْبَرْوَفْسِيرِ سَتِيَتِكِيْفِيَتَشْ تَأْثِيرٌ بَالِغٌ فِي الْبَيْئَةِ الْعِلْمِيَّةِ الْأَسْتَشْرَاقِيَّةِ فِي أَوْرُوبَا وَالْوَلَايَاتِ الْمُتَّحِدَةِ، وَامْتَدَّ بَعْضُ هَذَا التَّأْثِيرِ إِلَى الْبَاحْثِينَ الْعَرَبِ مِنْ خِلَالِ كِتَابَاتِهِ وَتَلَامِيذِهِ

وأصدقائه المنتشرين في كل هذه البيئات، والذين التفوا حوله مكونين ما يسمى مدرسة شيكاغو في دراسة الأدب العربي<sup>(١)</sup>. وتكشف سيرته الذاتية عن نشاطات أدبية وثقافية، من مؤتمرات ومحاضرات في أوروبا وأمريكا والبلاد العربية، شارك فيها بصورة فاعلة منذ ١٩٨٠ حتى الآن، علاوة على محاضرة مهمة للغاية، ألقاها في فبراير ١٩٦٧م بكلية سان أنطوني، أكسفورد، ونشرها في ١٩٦٩م، وهي بعنوان "الاستعراب والأدب العربي: نظرة ذاتية لمهنة". وقد حمل فيها على زملائه المستشرقين وطرائق دراستهم للأدب العربي، فآثار ضجة في الأوساط الاستشراقية سابقة على تلك التي أثارها إدوارد سعيد بعد ذلك بعشر سنوات.

بدأ شغف ياروسلاف ستيتكيفيتش بالأدب العربي بصورة عفوية ولما يزل صغيراً في بلده أوكرانيا، وذلك عبر كتابات وتنويعات شعرية ممتعة على بعض التيمات الأدبية العربية للشاعر الأوكراني إيفان فرانكو بالإضافة إلى تأثيره بترجمة المستشرق روكيرت Rückert لحماسة أبي تمام. وكان طموحه الأول، شبه المراهق، أن يصبح مترجماً للأدب العربي إلى اللغة الأوكرانية. ونستطيع أن نخرج هنا، في ضوء قراءتنا الفاحصة لأعماله اللاحقة، بانطباعين أوليين: الأول هو أن ستيتكيفيتش وجد في الشاعر الألماني جوته نموذجاً لتحقيق ذلك الحلم على نحو من الانحاء، والآخر هو أن كون ستيتكيفيتش من أوكرانيا، وبهذه الخلفية في العلاقة مع الأدب العربي، يمكن أن يكون قد ساعده، بوصفه مستعرباً، على اتخاذ منهج نقدي متميز في مواجهة مناهج نقدية في دراسة الأدب بشكل عام، ومناهج استشراقية تقليدية سائدة في عصره، وقبل عصره، في دراسة الأدب العربي بشكل خاص.

١ - كتبنا عن هذه المدرسة فقرة في بحث سابق لنا؛ انظر حسن البنا عز الدين، "الشعر الجماهلي والبحث الأدبي المعاصر: تمهيد لرؤية الدور النقدي لمدرسة شيكاغو مع إشارة خاصة إلى سوزان ستيتكيفيتش والقصيدة العربية الكلاسيكية"، في مقدمة سوزان بينكني ستيتكيفيتش، أدب السياسة وسياسة الأدب: الفسيفساء الطقوسي للقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، ترجمة، بالأشتراك مع المؤلفة، وتقديم حسن البنا عز الدين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٨م، ص ٤٥-٥٠.

تشمل أعمال ياروسلاف ستيتكيفيتش ثلاثة كتب بالإنجليزية، وثلاثة وعشرين مقالة وبحثاً<sup>(٢)</sup>، كتبها بأربع لغات: الإسبانية والأوكرانية والإنجليزية والعربية، كما تُرجم بعضها الآخر إلى العربية. وقد عالج في بعض أعماله اللغة العربية الأدبية الحديثة وما يتصل بها من تطورات معجمية وأسلوبية عبر ما يكتب بها من نثر وشعر ومسرح ومقالات. كما تناول في البعض الآخر الأدب العربي القديم على نحو تطبيقي وتحليلي للنصوص، في حين خصّص بعض مقالاته لبعض القضايا النقدية حول الأدب العربي الكلاسيكي وخصوصاً الشعر، ونَحَت اثنتان من المقالات مَنَحَى مقارناً واضحاً. وبطبيعة الحال تتداخل أفكار المؤلف وتتطور من عمل إلى آخر، وتدخل بعض مقالاته في بعض كتبه، ويستند التطبيقي منها إلى النظري، والنظري إلى التطبيقي.

أما الكتب الثلاثة فَصَدَرَتْ أساساً بالإنجليزية ولكنها تُرجمت جميعها إلى العربية. أولها بعنوان اللغة العربية الأدبية الحديثة: التطورات المعجمية والأسلوبية (١٩٧٠م) وتُرجم إلى العربية جزئياً في الأردن (١٩٨٥م) وكاملاً في مصر (١٩٨٦م)، والثاني صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي (١٩٩٣م) الذي نقدّم هنا لترجمتنا إيّاه إلى العربية. والثالث عن الفصن الذهبي العربي: إعادة صنع بناء الأسطورة العربية (١٩٩٦م)<sup>(٣)</sup>، وقد سمعت أن سعيداً الغامدي أنجز ترجمة عربية لهذا الكتاب، وسوف تنشر قريباً كذلك.

كُتِبَتِ المقالات والأبحاث بالإسبانية (مقالتان: عن المسرح العربي الحديث ١٩٥٨-١٩٦٠م، والنثر العربي الحديث ١٩٦٣-١٩٦٤م)، والأوكرانية (واحدة عن أسطورة ثمود\*)

٢- انظر البليوجرافيا الكاملة بأعمال المؤلف باللغة الإنجليزية في نهاية المقدمة.

٣- نشر هذا الكتاب بعنوان آخر، اقترحه دار النشر لأغراض تسويقية، كما أخبرني المؤلف. والعنوان المنشور

هو: *Mohammed and The Golden Bough: Reconstructing Arabian Myth*

(\*) عندما يستخدم المؤلف مثل هذه العبارات فهو لا يعني أن ثمود وعاداً وغيرهما من الشعوب البائدة هي أساطير، وإنما يعني أن الروايات البشرية والإسرائيليات حولتها إلى أساطير، وهي في أصلها حقائق تحدث عنها القرآن الكريم بإعجازه فخلصها من عناصرها الأسطورية. [الناشر].

في الشعر العربي" (١٩٩٥م)، والعربية (ست مقالات، ثلاث منها كتبها المؤلف بالعربية عن "أحمد عبد المعطي حجازي" (١٩٨٤م)، وعن "سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي" (١٩٨٧م)، وعن قصيدتين طرديتين لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي (١٩٩٩م)، بالإضافة إلى ثلاث أخرى مترجمة إلى العربية: عن "ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية" (١٩٨٦م) دون نشر سابق بالإنجليزية، وثانية عبارة عن جزء صغير من صبا نجد كان في الأصل مقالة للمؤلف منشورة بالإنجليزية في ١٩٨٩م بعنوان "فضاءات المتعة: المسح التحليلي الرمزي للنميب العربي الكلاسيكي". وترجمت إلى العربية في ١٩٩٥م، وأخيراً مقالة "الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، (١٩٩٥م) وقد نشرت بالإنجليزية في ١٩٨٦م. وباقي المقالات والأبحاث بالإنجليزية، كانت أولها مقالة بعنوان "بعض الملاحظات عن الشعر العربي"، (١٩٦٧م) وآخرها بحث مطوّل بعنوان "في البحث عن وحيد القرن: الحمار الوحشي والثور الوحشي في القصيدة العربية الكلاسيكية" (٢٠٠٢م).

خصّ المؤلف اللغة العربية الأدبية الحديثة بكتابه الأول وست مقالات، أشرنا إلى اثنتين منها بالاسبانية، وثلاث بالعربية، وتبقى مقالة عن "العربية الفصحى على خشبة المسرح" (١٩٧٥). أما الأدب العربي الكلاسيكي فكرّس المؤلف له كتابيه الآخرين. بالإضافة إلى تسع مقالات، أشرنا إلى خمس منها (الأوكرانية الوحيدة والإنجليزية الأولى والآخرى، بالإضافة إلى مقالتي "فضاءات المتعة"، و"الاسم والنعت". أما المقالات الأربع الباقية فتشمل مقالته "نحو معجم رثائي عربي: كلمات النميب السبع"، (١٩٩٤م) وثلاث مقالات أخرى عن الصيد والطردية في الشعر العربي الكلاسيكي (١٩٩٦، و١٩٩٩، و٢٠٠٠).

وعن القضايا النقدية في الأدب العربي كتب المؤلف ست مقالات: ذكرنا منها مقالة "ابن قتيبة"، والخمس الباقية تبدأ بمقالة /محاضرة أكسفورد التي أشرنا إليها آنفاً، تليها مقالة بعنوان "الظاهرة الغنائية العربية في سياقها" (١٩٧٥م)، و"الشعر العربي وشعريّات

شئى" (١٩٨٠م)، و"قصيدة العربية: من الشكل والمحتوى إلى الحالة النفسية والمعنى" (١٩٧٩-١٩٨٠م)، و"الاصطلاح العربي الهرميتوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى" (١٩٨٩م). ولا شك أننا يمكن أن نلحق بهذه المجموعة النقدية كتاب المؤلف الأول ومقالته عن العربية الفصحى على خشبة المسرح المذكورة آنفاً.

وتبقى مقالتان مقارنتان: الأولى عن "مَجْمَع الأدبين العربي والعبري" (١٩٧٣م)، والأخرى عن "لقاء مع الشرق: الشعر الاستشراقي {للشاعر الأوكراني} أهْتَنَهْل كرمسكي Ahtanhel Krymskyz"، (١٩٨٥م)، وقد نشرت صورة أخرى لهذه المقالة مرة أخرى في (١٩٨٦م).

## ٢ - ٥

يشير كتاب صبا نجد لياروسلاف ستيتكيفيتش عدة قضايا مهمة، تستحق البحث جميعها، ويتصل بعضها ببعض الآخر. من هذه القضايا: "الشعرية"، و"المكان"، في الأدب، و"الحنين"، بوصفه موضوعاً أدبياً، و"صبا نجد"، في الشعر العربي، بوصفها عبارة شعرية تشير إلى نسيم بعينه ومكان بعينه. أما "الشعرية"، فقد عرضنا لها في مقام آخر بشيء من التفصيل من الناحية النظرية<sup>(٤)</sup>. ولكننا نستطيع أن نعرض لبعض الأعمال التي تناولت موضوع الحنين والمكان في الأدب العربي القديم والحديث على السواء. أما كتاب صبا نجد الراهن فسوف نعرض له، ولبعض ما كتب عنه، باختصار في نهاية هذه المقدمة حتى تتضح قيمته في ضوء كل ما سوف نتناوله قبل ذلك.

التفت القدماء إلى أهمية المكان في الأدب، وما يرتبط به من حنين وصبا فكتبوا كتباً مهمة عن الموضوع؛ مثل المنازل والديار لاسامة بن منقذ، والحنين إلى الأوطان للجاحظ ولحمد بن سهل المرزباني، ونسيم الصبا لابن حبيب الحلبي، وعطر نسيم الصبا للقاضي أحمد بن محمد الحكيمي الكوكباني (ت ١١٥١هـ). أما المحدثون فقد شغفوا كذلك

٤- انظر حسن البنا عز الدين، شعرية الكتابة ثقافة القراءة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، (يصدر قريباً عن المركز الثقافي العربي)، وخصوصاً "تمهيد في الشعرية والثقافة".

بالموضوع فكتبوا كتباً وأبحاثاً، امتدّت من الشعر إلى الرواية وغيرهما من الأنواع الأدبية. وتحمل بعض هذه الكتب طابعاً "جغرافياً" مثل كتاب عبد الله بن محمد الشايح، مع امرئ القيس بين الدخول وحومل (١٤١٨هـ)، وكتاب محمد بن عبد الله بن بليهد، صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار، في ٥ أجزاء (١٤١٨هـ). وعلى الرغم من الأهمية الذاتية لثل هذا النوع من كتب المكان واتصالها بالآداب؛ فإن خطرهما يكمن في أنها تنتظم، في النهاية، في منهج بعينه في دراسة الأدب، يعود إلى منهج "المرآة" الذي استعمله طه حسين بين ١٩١٤ و ١٩٣٧م في دراساته عن الشعر العربي، ولا يزال ملموساً، بتاريخيته وجغرافيته ومعجميته، في دراسات بعض تلاميذه، ودراسات بعض المعاصرين، وذلك في مقابل منهج "الشعرية" الذي ينظر إلى المكان في الأدب بوصفه مكاناً أدبياً، نفسياً، خيالياً؛ أي بوصفه فضاءً شعرياً وليس "جغرافياً".

أما نجد وصباها فلدينا عنها، غير الكتاب الذي بين أيدينا، كتابان آخران أحدهما يحمل العنوان الأساسي نفسه؛ صبا نجد. وهو لمحمد بن عبد الله الحمدان بعنوان صبا نجد (نجد... في الشعر والنثر العربي)، صدر في طبعتين (١٤٠٤، و ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م)<sup>(٥)</sup>، ويشمل ما قاله ٢٦ نائراً و ٣١٣ شاعراً عن نجد، و ٨٦ صورة ومنظراً للربيع والأشجار والرمال والإبل في نجد، وجميعها من تصوير المؤلف. والآخر من جمع وإعداد وتعليق خالد بن محمد الحنين، وتقديم عبد الكريم اليافي بعنوان نجد ومفاته الشعرية، (١٤١٢هـ / ١٩٩٣م)<sup>(٦)</sup>. وقد أشار الحمدان في مقدمة الطبعة الأولى من كتابه إلى أن ثمة كتاباً بين مؤلفات ابن الجوزي بعنوان صبا نجد، وهو مخطوط في الاسكوريال، وقد اكتشف أنه لا يمت إلى عنوانه بصلة؛ إذ إنه في الوعظ والنصائح. ولا يخلو هذا من دلالة في حد ذاته. فقد انتقلت هذه العبارة "العنوان" عند ابن الجوزي من مجال الشعر

٥- محمد بن عبد الله الحمدان، صبا نجد (نجد... في الشعر والنثر العربي)، ط ٢، الرياض: مؤسسة البريقي للتوزيع، ومكتبة قيس، ١٤١٢هـ.

٦- خالد بن محمد الحنين (جامع ومُعدّ ومُعلّق)، نجد ومفاته الشعرية، تقديم عبد الكريم اليافي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

والادب التخيلي غير المباشر إلى مجال "الادب" الاخلاقي المباشر. ويدل هذا الانتقال على هذا "الاختلاط" الذي سوف نلاحظه لدى القدماء والمحدثين في فهم الشعر بين الواقع والخيال. وبالطبع لا يخلو هذا "الاختلاط" نفسه من "شعرية" ما، وخصوصاً إذا قرأنا، على سبيل المثال، عبارة "صبا نجد" اسماً لأحد المحلات التجارية في مدينة الرياض، يبيع صاحبه الرخام بأنواعه. المشكلة، كما سوف نرى، تكمن في "نزع" الشعرية عن الشعر، وليس في إكساب الأشياء، ولو كانت رخاماً يباع، شيئاً من الشعرية القارة في عقل المستهلك سلفاً ويحتاج البائع إلى استثارته فحسب.

وإذا بدأنا من النقطة الأخيرة، المتصلة بما كتبه القدماء عن "المكان"، و"الحنين"، و"صبا نجد"، فسوف نرى أنهم، مثلهم مثل المحدثين، توزّعوا في الاهتمام بالموضوع بين البعد "الجغرافي" عند أصحاب معاجم البلدان وكتب التراجم والتاريخ وحتى التفسير، وبعض النقاد وشرح الشعر من ناحية، وبين الوعي بالبعد الشعري في دلالة "المكان"، وشعرية "الحنين"، ورمزية الاسماء، من ناحية أخرى. وقد انتقل هذان البعدان من القدماء إلى المحدثين بأنحاء مختلفة، وقد أضافوا إليهما ما حصلوه من معرفة جاءت إليهم عبر المناهج النقدية الأدبية الحديثة، سواء فيما يتصل بالجانب "الجغرافي"، و"البيئي"، و"التاريخي"، أو فيما يتصل بالجانب الفني الرمزي.

وقد تبدو المسألة طبيعية لو كان أصحاب كل منهج يحصرون منهجهم في "تخصص" بعينه؛ كان يعني أصحاب المنهج "التاريخي، الجغرافي، البيئي" بأنهم إنما في دائرة التاريخ والجغرافيا والبيئة وليس في دائرة الشعر، ويعني أصحاب المنهج "الشعري"، إذا جاز التعبير، بأنهم إنما يتعاملون مع فن من الفنون، يقوم على الخيال والرمز والتعبير الذاتي ليرسم حقائق "الفن" الخاصة أكثر مما يرسم حقائق "الواقع" الذي يوجدون فيه، وأن المعرفة التي تنتج عن "الشعر" غير تلك التي تنتج عن سواه، بحكم الوسائل والغايات. لكن المشكلة أن كل فريق يظن نفسه، في معظم الوقت أو بعضه، في مكان الفريق الآخر، أو لنقل إن كل فريق يريد أن يحتل "مكان" الفريق الآخر. وقد تصبح المشكلة



أكثر حدة عندما يكون أحد أصحاب الفريقين في "المكانين" في الوقت نفسه، محاولاً، بوعي أو بغير وعي، أن يجمع بين الحسنيين.

لا يعني قُصُّ الاشتباك بين الفريقين هنا، إذا حاولنا ذلك، أن نلزم كل فريق بـ "مكانه". فالشاعر نفسه يستخدم التاريخ والجغرافيا والبيئة والمعجم، وفوق كل شيء، الكلمات والنحو والصرف والعروض، كما يستخدم كل الشعر الذي سبقه والذي يحيط به، وذلك كي يخرج لنا قصيدة جديدة، تماماً كما تفعل النحلة في رحلتها قبل إنتاج العسل؛ إذ تمتص رحيقاً متنوعاً وتنقل لقاحات متنوعة، فتعمل على استمرار حياتها وحياة غيرها من نبات وأعشاب وأزهار. إن الشاعر في كل هذا لا يعمل مساحاً في دائرة مساحة الأراضي أو قسم المسح الجوي، كما أنه لا يعمل مؤرخاً لأي شيء في أي مصلحة، ولا حتى ينادي بالمحافظة على "البيئة". إنه، ببساطة، يعمل شاعراً في فضاء الشعر الذي يتجاوز المكان والزمان، ويجعل مركزه الإنسان فحسب. ولا يعني هذا أنه لم يستوعب التاريخ والجغرافيا وغيرهما، وإنما يعني أنه لا يعمل في خدمتها بل تعمل في خدمته.

وإذا نظرنا إلى أعمال القدماء من هذا البعد الأخير نستطيع أن نجد بعض الإشارات الواعية إلى كون الشعر مصدراً للمعرفة مثله مثل النظم المعرفية الأخرى، يمتاز، مثله مثلها كذلك، بمميزات خاصة، لا تتوافر في غيره من النظم. ومن ثم يمكن أن نتصور معنى "تكامل" المعرفة الإنسانية وسعي نظمها المختلفة إلى اكتشاف العالم واكتشاف الإنسان، ومعنى الوجود ومعنى الموت. وقد أدرك كثير من النقاد المعاصرين هذه الحقيقة حتى أصبحت مسألة بديهية في معظم النقد الأدبي الحديث والمعاصر. ويمكن هنا أن نقتبس عبارة ختم بها أرشيبالد مكليش كتابه الشعر والتجربة: "فإن نَوَاجِةَ حَقِيقَةِ فَنَاءِ العالم ونصوغ منها الأغاني، ونصنع منها الجمال، لا يعني أننا نَحُلُّ لغزَ حياتنا الغائبة، ولكن قد يساعدنا ذلك على أن نَحَقِّقَ شيئاً أكثر"<sup>(٧)</sup>. إن هذا "الشيء الأكثر" هو ما

٧- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي ومراجعة توفيق صايغ، بيروت ونيويورك: مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ودار البيقطة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م، ص ٢٢٧.

يسعى الشعر إلى إنجازه، وهو مقابل للعسل الذي تنتجه النحلة، فيما تطير بين الزهور والأعشاب.

## ٢ - ٩

كُتِبَ "المكان" و"الحنين" في التراث الأدبي كثيرة، وقد جمعت بين حنين "الإبل" وحنين "البشر" إلى أوطانهم. والمعروف أن كلمة "حنين" نفسها تشكّل كوناً لغوياً شعرياً في العربية، يمتد بأصوله، حسب لسان العرب (حنن)، إلى معاني الرحمة والتعطف والرزق والبركة، وصوت الطرب من حزن أو فرح، وشوق النفس وتوقانها. وأصل الحنين ترجيع الناقة صوتها إثر ولدها، وكذلك الحمامة والرجل، والرياح، والسحاب، والمرأة تحن إلى زوجها الأول وتعطف عليه، وقيل على ولدها من زوجها المفارقها. وتُقِلَّ صوتُ الحنين كذلك إلى القوس والسهام والعود، وشُبّهَ حنينُ الناقة لدى بعض شعراء اللسان بترجيع الزامر. وقبل أي شيء، فالحنان من أسماء الله بمعنى الرحيم بعباده. وأخيراً قيل إن الحين حيٌّ أو ضربٌ من الجن. واضح من هذين الاشتقاقين الأخيرين لمادة الحنين أنها تنفجر إلى أفقين: الإلهي والشيطاني (الجن). وفي حين أن البعد الإلهي يلقي بظلاله على معظم معاني المادة، يلحق به البعد الإنساني الذي يحاكي فيه الإنسان رحمة خالقه به بأن يرحم مخلوقه الآخر بروح الفطرة والتأمل في النفس والخلق، فإن الجاحظ، أو من كتب مثله في الحنين إلى الأوطان، يرى أن الإنسان سواء من العرب أو العجم أو الهند، مهما علا شأنه في الدنيا "إذا ذكر التربة والوطن حنَّ إليه حنين الإبل إلى أعطانها ... وقال آخر: إذا كان الطائر يحن إلى أوكاره فالإنسان أحق بالحنين إلى أوطانه ... وأكرم الإبل أشدها حنيناً إلى أوطانها"<sup>(٨)</sup>.

فملاحظة الفطرة في الحنين عبر الناقة من ناحية، وعبر ملاحظة الطبع في الإنسان من ناحية أخرى، وعودة الحنين إلى معنى الرحمة الإلهية أساساً، واستعارته لبعض الطيور

٨- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، رجع في تصحيحها إلى الأستاذ الشيخ طاهر الجزائري، الطبعة الأولى على نفقة عبد الفتاح قتلان، القاهرة: مطبعة المنار بمصر، ١٣٣٣هـ، ص ٧-٩.

والمظاهر الطبيعية، والأدوات الثقافية فرعاً، يؤهله جميعاً لأن يضعه موضع الشعرية التي تتمثل في قُطْبَيْنِ: الأول هو الشاعر الذي "يَحِنُّ" إلى وطنه أو الديار التي كانت تجمع به بأحبائه، والثاني هو الناقاة التي "تَحِنُّ" إلى أوطانها حينئذٍ شعرياً (في قسم الرحيل من القصيدة) موازياً لحنين الشاعر في نسيب قصيدته. ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو مدى العلاقة الضمنية بين "حنين" البشر/الكائنات هذا وذلك الحنين الذي يمكن أن يشتق من "الحِنِّ" الذي هو حَيٌّ أو ضربٌ من "الحِنِّ". أو بعبارة أخرى، هل يمكن أن نتصور "حنين" الشعراء دون أن يكون الأفق: الإلهي والسيطاني، هما المسكين بتلابيب القصيدة كي تخرج بأفق الفطرة/الطبيعة إلى أفق الشعر/الثقافة؟ إن التغني الجميل بذكرى "المكان" الماضي، إذا جاز القول، في الشعر يساعد على صنع شيء أكثر من حَلٍّ لغز الغناء. وقد يكون هذا الشيء محاولة العودة إلى المكان/الماضي بالحنين إليه، وهو، في النهاية، فردوس مفقود، عمل الشيطان على إخراج الإنسان منه، ولكي يعود إليه الإنسان/الشاعر لا بد أن يستعين برحمة الله الحنان وتعطفه كما يستعين بشيطانه الشعري على نحو من الانحاء، كان يكون من قبيل قولهم "الدواء من الداء".

وبالطبع لا يزال لدى القدماء، كما هو الأمر لدى المحدثين، من يأخذ من الحنين "حرفيته"؛ فيظن مثلاً أن المعتلَّ ببلاد غريبة واشتهى شَمَةً من تربة بلده وشربة من ماء واديه أو نهره وحصل ذلك أفاقاً من مرضه. كذلك رويت في كتب الحنين إلى الأوطان قصص تاريخية عن حنين الملوك الجبابرة الذين لم يفقدوا في اغترابهم نعمة ولا غادروا في أسفارهم شهوة، حنواً إلى أوطانهم ولم يؤثرُوا على تراثهم ومساقط رؤوسهم شيئاً من الأقاليم المستفادَة بالتغازي والمدن المختصبة من ملوك الأمم<sup>(٩)</sup>. وثمة إشارات إلى هذه الكتب إلى حب الوطن وتأكيد ذلك بأقوال من القرآن الكريم، بل هناك إشارات إلى رغبة شخصيات تاريخية ودينية عظيمة في الدفن في بلادهم بعد الموت. وهذا يختلف عما نَجده في حالة الشعر أو لعله يقابله. فالشعر، منذ كان الشعر، يرى في الحنين

٩- الماحظ، الحنين إلى الأوطان، ص ٣٥.

موضوعاً شعرياً يتجاوز اللحظة الحاضرة إلى لحظة ماضية، بعيدة الغور في نفس الإنسان، تمثل أمامه بوصفها لحظة في أفق المستقبل. ولكن المؤلفين بجمعهم بين هذا المعنى "التاريخي" والمعنى "الشعري" للحنين. وهكذا يوردون كل تلك الأخبار والملاحظات "الواقعية" إلى جانب الأشعار؛ يقول صاحب الحنين إلى الأوطان: "ولو جمعنا أخبار العرب وأشعارها في هذا المعنى لطال اقتصاصه - ولكن توخينا تدوين أحسن ما سنح من أخبارهم وأشعارهم" (١٠). فالإشكال هنا يتمثل في الجمع بين "الأخبار" و"الأشعار" على نحو يفتقر إلى الرؤية الشعرية للحنين بقدر ما يقرر "واقعية" هذا الحنين في تاريخ الأشخاص و"جغرافية" أوطانهم.

وقد يحدث، مع ذلك، أن تجتمع الأخبار والأشعار في وعي شاعر وناقد وأمير مثل أسامة بن منقذ في كتابه المنازل والديار (١١). فقد كتبه في وقت لاحق لحادثة الزلزال الذي وقع في سنة ٥٥٢هـ (= أغسطس سنة ١١٥٧م)، واجتاح شمالي سورية، ودمر ثلاثين مدينة من بينها قلعة "شيزر" موطن أسامة وأسرت بني منقذ الأمراء، وكان أسامة حينذاك بعيداً عن "شيزر" فسلم من الموت. وكتب أسامة بن منقذ المنازل والديار سنة ٥٦٨هـ حينما كان في السابعة والسبعين من العمر، مما يعني أنه أخذ مسافة زمنية كافية بعد الكارثة حتى يستطيع أن يكتب عمله، متذكراً ما حدث تذكراً أقرب إلى الشعرية النقدية، إذا جاز القول. وتطور فصول هذا الكتاب الضخم حول مفردات "شعرية" بعينها، يمكن حصرها في المنازل، والمغاني، والربيع، والرسم، والمساكن والمهل والمعاهد والأعلام والمعالم والعرصات، والأوطان، والبلاد، والبيت، والديار، والأطلال، والدمن، والآثار، والأرض، والمدن، والدار، وبكاء الأهل والإخوان. ويشمل الكتاب نحو خمسة آلاف بيت من جيد الشعر العربي الكلاسيكي، و"يعدُّ الكتاب"، كما يقول مصطفى حجازي محقق الكتاب في مقدمته، "واحداً من كتب المختارات الشعرية الموضوعية، فهو

١٠ - الجاحظ، الحنين إلى الأوطان، ص ٩.

١١ - أسامة بن منقذ، المنازل والديار، تحقيق مصطفى حجازي، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،

يمثل حلقة في سلسلة الكتب التي تشبهه في هذا النهج مثل الحماسات، وكتب الأمالي، والمعاني الكبير... ونحوها". فهذا الكتاب مثال فائق، يكشف عن وعي شعري فائق بموضوع الحنين في الشعر العربي الكلاسيكي على يد شاعر وناقد وأمير في مرحلة متأخرة إلى حد ما من "تاريخ" الشعر العربي نفسه. وقد أشار ستيتكيفيتش إلى كتاب أسامة بن منقذ بتقدير مشابه في بعض فصول صبا نجد.

ولعل كتاب المنازل والديار يكون خلاصة نادرة لكل تلك الإشارات الواعية بشعرية الحنين ورمزية المكان في الفضاء الشعري العربي، وخصوصاً تلك التي تتصل بنجد وصباها. وقد أشرنا في بعض تعليقاتنا على بعض ملحوظات ستيتكيفيتش في هذا السياق إلى أن بعض كتب التفسير تستدعي "نجداً" في تفسير بعض الآيات الكريمة، كما أشرنا في السياق نفسه إلى تفشي ظاهرة التغني بـ"نجد" في الأندلس نفسها، وانتشار القصور النجدية فيها. وهذا يعني أن المسألة لا تتوقف عند حد البكاء على المكان/الماضي فحسب، بل تمتد إلى "غناء جميل" بـ"فناء العالم"، وإنجاز شيء أكثر من هذا، يكشف عنه الشعر تأويلاً.

## ٢ - ٢

يبقى أن نعرض لبعض دراسات المحدثين عن "المكان" في الأدب وما يتصل به من "حنين" و"شعرية"، ونبدأ بالكتابين اللذين يحملان عنوان "صبا نجد" وذلك لأقترابهما من كتب القدماء على وجه العموم، ثم نذكر بعض الأمثلة على شيوع الدراسات النقدية عن "المكان" و"الحنين" في الأدب القديم والحديث على السواء. ولا بد أن ننهي هذه المقدمة بالكلام عن كتاب صبا نجد الراهن على سبيل التمهيد للقارئ كي يدخل إلى الكتاب وقد ألمّ بموضوعه من خارجه وداخله في الوقت نفسه.

يجمع بين كتابي الحمدان والحنين عن صبا نجد أنهما تجميع لما قيل عن نجد من شعر قديم، وزاد الحمدان ما قيل عن نجد من شعر حديث ونثر قديم وحديث. وقد وعد الحنين بجزء آخر، يجمع فيه ما قيل في نجد من شعر حديث. ولكن قد تكون الطبعة الثانية من

كتاب الحمدان صرفته عن ذلك. وقد أشار الأخير في طبعة كتابه الثانية إلى كتاب الحُنين. وبالطبع يجمع بينهما أن المؤلفين ينتميان إلى نجد. وتقديم كتاب الحُنين لعبد الكريم اليافي عبارة عن مقالة مطولة ذاتية في معنى الحنين، يستشهد فيها بكثير من النماذج الشعرية عن نجد وصبا نجد. أما كتاب الحمدان فقد أورد أقوالاً كثيرة عن نجد لقدماء ومعاصرين، منهم علي جواد الطاهر الأديب والباحث العراقي المعروف. قال الطاهر، في رسالة خاصة إلى الحمدان، "والذي لدي أن (نجداً) نجدان .. نجد الحقيقي -وهو الموضع الجغرافي- ونجد المجازي الذي صار رمزاً لأرض طيبة كريمة حبيبة إلى النفس متصلة بالقلب ... وقد بقي نجد المجازي موضوعاً على التاريخ الأدبي، وإن الشاعر ليذكره دون أن يعرفه أو يعيش فيه وكأنه وطنه بل وطن أوطاره. ونجد هذا عند شعراء كثيرين. والحقيقة أن نجداً في كل مكان من الشعر العربي في العصور الأخيرة خاصة" (١٢).

وهذه العبارة الأخيرة في غاية الأهمية؛ لأنها تفرق، ببساطة، بين نوعين من نجد: حقيقي / جغرافي ومجازي / شعري. وهذا هو ما نريد أن نؤكد في هذه المقدمة، وما يؤكد الكتاب المترجم هنا. وبالطبع لا يعني هذا "الفصل" بين النجدتين التقليل من شأن أحدهما لحساب الآخر؛ بل يعني أن النظر إلى أحدهما ينبغي أن يختلف عن النظر إلى الآخر. فنجد التاريخية / الجغرافية ملك لأصحابها، ونجد المجازية / الشعرية ملك لكل شعراء العرب منذ ١٥٠٠ سنة حتى الآن. ولا شك أن دوافع الحمدان والحنين إلى جمع المادة الشعرية والنثرية عن نجد نابعة من شعور قوي لديهما بقيمة نجد الشعرية وارتباط هذه القيمة، على نحو من الانحاء، بنجد التي نشأ كلٌ منهما في ربوعها وعرفها جغرافياً وتاريخياً وشعرياً فانتمى إليها إنساناً ومواطناً وأديباً، وليس ناقداً بالضرورة. ومن هنا خلا الكتابان من أي بُعد نقدي، واكتفى صاحباها بجمع المادة الشعرية والنثرية وتقديمها للباحثين والمتذوقين من مواطنيهما وغير مواطنيهما.

أصبح المكان والشعرية في الأدب القديم والحديث بشعره ونثره موضوعين رائجين في النقد الأدبي المعاصر الغربي والعربي على السواء، ناهيك عن دراسات الحنين المعروفة منذ زمن في النقد العربي الحديث. ونستطيع أن نعطي هنا أمثلة دالة كافية على هذا من خلال الإشارة إلى أعمال مثل جماليات المكان لباشلار الذي ترجمه غالب هلسا (١٩٨٤م) (١٣)، وجماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي (١٩٩٤م) (١٤)، وشعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً لخالد حسين (٢٠٠٠م) (١٥)، وشعرية دوستوفسكي لميخائيل باختين (١٩٢٩م)، ترجمة عربية (١٩٨٦م) (١٦)، ومشكلة المكان الفني، لولتمان (١٩٨٦م) (١٧)، والمكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه لعبد الوهاب زغدان (١٩٨٥م) (١٨)، وقضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر لصالح (١٩٩٧م) (١٩)، والريف في الرواية لمحمد حسن عبدالله (١٩٨٩م) (٢٠)، والمكان في الرواية العربية لغالب هلسا (١٩٨٩م) (٢١)، وشاعرية

١٣- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط٣، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م.

١٤- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤م.

١٥- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً، الرياض: مؤسسة الإمامة الصحفية، كتاب الرياض، ٢٠٠٠م.

١٦- ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦م.

١٧- يوري لولتمان، "مشكلة المكان الفني"، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، في ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ٦٤، ربيع ١٩٨٦م، ص ٧٩-١٠٦. وانظر العدد كله لأنه عن جماليات المكان.

١٨- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران: أشكاله ووظائفه، ط٢، صفاقس: دار صامد للنشر، ١٩٨٥م.

١٩- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧م.

٢٠- محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، الكويت: عالم المعرفة (٢٤٣)، ١٩٨٩م. وانظر في السلسلة نفسها مختار أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة (١٩٦)، ١٩٩٥م.

٢١- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دمشق: دار ابن هانئ، ١٩٨٩م.

المكان لجريدي سليم المنصوري الشيبتي (١٩٩٢م) (٢٢). كذلك الأمر بالنسبة إلى الحنين الذي قرأنا منذ زمن لماهر حسن فهمي كتابه عن الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث (١٩٧٠م) (٢٣)، ومحمد إبراهيم حورّ كتابه عن الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي (د. ت) (٢٤). وبطبيعة الحال هناك أعمال أخرى تناولت المكان في الشعر العربي القديم والحديث دون أن تضع في عناوينها مفردات مثل "المكان"، و"شعرية"، و"الحنين"، ولكنها تضع عناوين أخرى مثل الطلل في النص العربي لسعد حسن كمّوني (٢٥)، وشخصية الطائف الشعرية لعالي سرحان القرشي (٢٠٠٠م) (٢٦)، وله كذلك رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم (٢٠٠٠م) (٢٧)، والفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي لرشيد نظيف (٢٠٠٠م) (٢٨). ويمكن أن نضيف أخيراً كتاب عبد الله الفيافي بعنوان مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا) (٢٠٠١م) (٢٩).

وسوف نعرض لبعض هذه الأعمال في ضوء الفكرة الأساسية المتناولة آنفاً؛ أي كيف ينبغي أن ننظر إلى موقع "المكان" من الشعر، وموقع "الحنين" من هذا الشعر؟ ونبدأ بكتاب حورّ عن الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي

- 
- ٢٢- جريدي سليم المنصوري الشيبتي، شاعرية المكان، جدة: دار العلم للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.
  - ٢٣- ماهر حسن فهمي، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٠م.
  - ٢٤- محمد إبراهيم حورّ، الحنين إلى الأوطان في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.
  - ٢٥- سعد حسن كمّوني، الطلل في النص العربي: دراسة في الظاهرة الطلنية مظهراً للرؤية العربية، بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.
  - ٢٦- عالي سرحان القرشي، شخصية الطائف الشعرية، الطائف: اللجنة العليا لتنشيط السياحة، ٢٠٠٠م.
  - ٢٧- عالي سرحان القرشي، رحلة الذات في فضاء النص الشعري القديم، المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، (١٤٧)، ٢٠٠٠م.
  - ٢٨- رشيد نظيف، الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي، الدار البيضاء: دار النشر المدارس، ٢٠٠٠م.
  - ٢٩- عبد الله الفيافي، مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا)، جدة: النادي الأدبي الثقافي، (١١٧)، ٢٠٠١م.



وكان في الأصل أطروحة ماجستير، وهي معروفة لنا منذ أكثر من ربع قرن، وقد صدرت في كتاب بعد عمل فهمي المشار إليه آنفاً؛ أي بعد ١٩٧٠ م. ويشير حور (ص ٨) إلى المصطلح النفسي والعضوي Homesickness بمعنى الكآبة الذهنية والبدنية التي يسببها الحنين إلى الوطن أثناء الغياب عنه، والتي تسمى بالحنين Nostalgia وهي كلمة يونانية، مؤلفة من كلمتين Nostos وتعني العودة إلى الوطن، و Algos وتعني الألم أو حالة مرضية. ويعني هذا ابتداءً وعي المؤلف بالحالة السوداوية التي تنتاب الإنسان وهو بعيد عن قومه وبلده، وبحالة الحنين النوستالجي؛ أي العودة الاليمة، وهي عودة لا يمكن إلا أن تكون في الخيال. ذلك لأنها إن كانت عودة واقعية لانتفى الشعور بالسوداوية أو الألم، كذلك لا يمكن التعبير عنها داخل الوطن إلا أن تكون نابعة من شعور واع بالغربة، ومعبر عنه بكلام خيالي أو في صورة فنية ما.

يشير حور (ص ٤٤) إلى شعر الاطلال وأهميته البالغة واتصاله بموضوعه، وينقل (ص ٤٦) عن نوري القيسي قوله: "فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين للوطن. لأن الطلل وما يحيط به، وما يتناثر حوله من دمن يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذهنه، فحمل لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام". ولكنه سرعان ما يربط (ص ٤٧) بين دراسة شعر الاطلال في البادية لواقعته في مقابل عدم التطرق إلى قصائد الاطلال عند شعراء الحاضرة لفقدانها عنصر الواقعية، بمعنى أنهم لم ينتقلوا في البادية ويرحلوا فيها ويمروا باطلال لهم فيها. وهو يلحظ هنا كذلك ارتباط الدار والوطن بالمرأة/المحبوبة، ولكنه مع ذلك يرى (ص ٤٩) أن هذه الظاهرة أصبحت في شعر بشر بن أبي خازم تقليداً؛ "فتختلط المشاعر الصادقة، بالمشاعر التي أضحت تقليداً لبناء هيكل القصيدة". ويلحظ في الوقت نفسه (ص ٦٤) أن المعاني تتكرر حتى عند شعراء البادية أنفسهم، وإن كان يرى فيها روحاً حزينة تنضح على قارئها وتشجيه. وبالطبع يحدث هذا بناء على "صدق" شعراء البادية "التاريخي" و"الجغرافي" في نظره.

في السياق نفسه يمكن أن نسلک فصل حور عن الحنين إلى الوطن في شعر الحاضر

(ص ١٤٦-١٦٦) متمثلاً في شعر المسلمين المهاجرين إلى المدينة ومصر واليمن، وفي حنين الشاعر السجين (ابن مفرغ الحميري، ت ٦٩ تقريباً)، وغيرهم. ويحلل فكرة الحنين عند شعراء الحضر بقوله (ص ١٦٦) إن معظم الشعراء في العصر الإسلامي كانت تغلب عليهم سمة البداوة على الرغم من عيشهم في الحاضرة أو اتصالهم بها. وهذه ملحوظة جيدة، ولكنها سرعان ما تصطدم بشيء من التناقض لدى المؤلف في الموضع نفسه عندما يلحظ قلة شعر الحضر في الحنين إلى الوطن قياساً بشعر البدو في الحقبة ذاتها وسبب ذلك أن الحضري أقل ابتعاداً عن وطنه من البدوي. فالشعور "البدوي"، إذا جاز القول، هو الذي، من وجهة نظر حور، يسوغ فكرة الحنين لدى الشاعر سواء أكان مقيماً في الحاضرة أو متصلاً بها، في حين أن الشاعر الحضري لا يبدو عليه القدرة على الشعور بالحنين "الحقيقي" لأنه مقلد للشاعر البدوي في هذا الشعر، ومن ثم لم يتطرق المؤلف إلى شعر الاطلال عند شعراء الحاضرة.

لعل المفارقة الأخيرة في دراسة حور تكون نابعة من "صدق" صاحبها في تناول الموضوع، مدفوعاً بحنينه إلى وطنه فلسطين الذي شرد عنه منذ طفولته المبكرة (انظر ص ٣ و ص ٢٠٠). ونحن نستطيع أن نرى في شعر "الاطلال" عند كثير من شعراء الحضر "القدماء" ممن خلفوا "مدنهم" وراءهم، مثل أسامة بن منقذ المشار إليه آنفاً، وشعراء مدينة القيروان: ابن شرف وابن رشيق والحصري الضرير، وابن حمديس الصقلي، ناهيك عن هذا الشعر لدى الشعراء العرب المعاصرين الذين كتبوا قصائد تحمل عناوين "الاطلال" وفكرتها، من قبيل إبراهيم ناجي وصلاح عبد الصبور وغيرهما، شعراً يضارع أشعار "البدو" الطللية في معنى الحنين وشعريته. وهكذا يوقع التناقض في الجمع، أو الخلط، بين التقليد الشعري "البدوي" من ناحية والمشاعر الإنسانية العمومية (بما فيها من تاريخ وجغرافيا) من ناحية أخرى، في التضحية بالشعر في سبيل الاحتفاظ بالمكان، والتضحية بالفن في سبيل الشعور الفطري بالحنين دون محاولة لفهم المكان الشعري والحنين الشعري، أو شعرية المكان وشعرية الحنين على السواء.

أما ماهر حسن فهمي فقد جمع بين "الحنين" و"الغربة" في عنوان كتابه المذكور آنفاً، وقد بدأه بفصل عن جذور الاغتراب في الشعر العربي عند عبيد وذو الرمة وامرئ القيس وعنترة والشنفرى والعرجي والمتنبي وابن زيدون والبهاء زهير. ولكنه، مع ذلك، ينهي هذا الفصل (ص ٢٤) بقوله: "ولكننا، مع ذلك، نجد خطأ واحداً يكاد يخرق كل شعر الاغتراب الذي تناولناه، وهو الاستسلام للقدر دون صراع، أو قل إننا نجد حساً مأسوياً، ولكننا لا نجد تجسيداً درامياً". وقد كادت فكرة الاستسلام للقدر تختفي لدى الشاعر الحديث (ص ٧١-٧٢)؛ "إذ أصبح الاغتراب يخضع لإرادة المغترب قبل كل شيء، ومن ثم أصبح الاغتراب يشكل صراعاً نفسياً داخلياً بين الأمل واليأس وبين الحركة والقيود وهو إحساس درامي من لون جديد، وإن كان يبدو في صورة فورات عاطفية انفعالية لا تمنحه عنصر التكامل. ويلحظ فهمي هنا أن شعر المهجر يتميز بشدة الإحساس بالغربة [...] وهو إحساس يدفع الشاعر في النهاية إلى العودة إلى وطنه مسوَّغاً رغبته بأنه جزء من البيئة التي اقتطع منها". وقد نرى أن فهمي يقترب هنا من إدراك بصير بشعرية الحنين، وإن كان "المكان" يبدو مفضلاً على الحس المأسوي في الشعر القديم إحساساً درامياً لا يجده في الشعر القديم، ويستحيل في الشعر الحديث إلى "فورات عاطفية انفعالية لا تمنحه عنصر التكامل". وفكرة "الاستسلام للقدر دون صراع" تبدو طبيعية حتى في حالة الشاعر المهجري، الذي يستبدل، على سبيل التناقض الظاهري، بالجنات "البيئة التي اقتطع منها". فهذه البيئة في الحقيقة هي من قبيل "الجنات" في نهاية الأمر.

يستحق عمل عبد الله الفيافي المشار إليه آنفاً عن مفاتيح القصيدة الجاهلية وقفة؛ نظراً إلى كون صاحبه من الباحثين الجادين المعنيين بالقصيدة الجاهلية على وجه الخصوص، والشعر العربي القديم في عمومه. وإشكالية هذا العمل، في رأينا تأتي من العنوان الفرعي المزدوج: نحو رؤية نقدية جديدة (عبر المكتشفات الحديثة في الآثار والميثولوجيا). يعطي الفيافي، في تعليقه على ملحوظات سوزان ستيتكليفيتش على

معلقة امرئ القيس، في سياق نقدها لعمل كمال أبي ديب عن المعلقة نفسها، إشارة ضمنية إلى منطلقه الخاص في بحثه. يعلّق الفيّفي (ص ١٦-١٧) "كل هذا ينجم عن فرض نظري من خارج تربة النص وبيئته؛ ولهذا يكون من مفارقات هذا المنهج أنه، مع ذلك الغياب التأسيلي لعلاقة النص بالميثولوجيا العربية، يفترض علائق خارجية لتجربة الشاعر، كعقد مشابهة بين امرئ القيس وأسطورة أدونيس الغاتن مثلاً... وإزاء تلك التخرّصات المنهجية القرائية تأتي المكتشفات والميثولوجية في الجزيرة العربية، التي أخرجتها حفريات الآثار... لتضعنا أمام وثائق غاية في الأهمية، بما تقدمه من معطيات حية وملموسة عن حياة العرب قبل الإسلام، وعن مزاجهم الحضاري والفني والتعبيري".

والحقيقة أن الأسئلة التي يطرحها الفيّفي هنا (ص ١٨-١٩)، والتي من الواضح أنها كانت الأسئلة الافتراضية لبحثه في الأساس، أكثر أهمية من الإجابات التي كانت متاحة له. ذلك أن محاولة الإجابة عنها تصطدم بحقيقة أساسية يؤمن بها الباحث، ولكنه يشعل بأمل بعيد المنال عندما لا يقنع بالحقيقة التي يؤمن بها لسبب أو لآخر. أما الحقيقة المقصودة هنا فهي أن الفيّفي نفسه يؤمن بشعرية الشعر وهامشية الجغرافيا في فهم أسماء الأماكن في معلقة امرئ القيس وغيرها (انظر ص ٤٠-٤١، وانظر هامش ٥، ص ٢٣٦، حيث يعارض أستاذه ناصر الرشيد في مذهبه "الجغرافي" هذا في فهم الشعر).

كذلك تصطدم محاولة الإجابة بعدم تخصص محلّل الأدب في تحليل الآثار وعدم تعاون الأثرين مع النقاد في هذا الشأن، في حالة الفيّفي، وكانت تصطدم عند علي البطل قبل أكثر من عشرين عاماً بالانتظار حتى "تبوح الأرض بأسرارها، إذا قدر لهذا أن يكون، عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة"<sup>(٣٠)</sup>. وقد انتهى الأمر بالبطل (ص ٢٣٦) إلى العودة بالتشكيل العام لصور الصحراء عند ذي الرمة إلى الواقع الواعي، بحكم التطور المنطقي باختفاء العصر الذي حَيّتْ به الأساطير والممارسات الشعائرية القديمة.

٣٠- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها.

بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٠م، ص ١٤٥، وانظر ص ١٣٧.

أما الفيغي فقد مضى في محاولته القرائية بعيداً عن "المكتشفات الأثرية والميثولوجية"، التي كان يسعى إلى العمل في ضوءها، كما سلم، في ثنايا عمله (ص ٢٢٢) بأن مركّب معلقة امرئ القيس، في ضوء تنويعات على تلك الأقانيم الرمزية التي رصدتها وحلّلتها فيها، "يشخص نموذجاً يماثل ما تصفه سوزان ستيتكيفيتش عن الشعائر الموسمية بأوجهها الثلاثة الزراعي والجنسي والتضحية بالدم، الأمر الذي يمنح معلقة امرئ القيس قيمتها المفتاحية الخاصة لدروس الشعر القديم".

وقد أشار الفيغي (هامش ٣، ص ٢٣٥) إلى مقالة باروسلاف ستيتكيفيتش عن "الكلمات السبع في النسب" (١٩٩٣م)، وقد ذكر أن صاحبها "أغرق في تحليل العلاقات اللغوية لمفرداته السبع ومقارنتها، إغراقاً هو إلى فقه اللغة أقرب منه إلى درس دلالات الشعر. على أن تلك المفردات التي ركّز عليها - وبالرغم من نمطيتها في الشعر الجاهلي - ليست بمطردة لدى الشعراء؛ فها هو ذا امرؤ القيس في مقدمة معلقته لا يستخدم أي واحدة منها، وحين يقف على الدار تراه يستبدل بكلمة "دار" كلمة "منزل".

والحقيقة أن ستيتكيفيتش بدأ مقالته بالإشارة إلى امرئ القيس وببسته المعروفين عن ابن خدام؛ بمعنى أنه عدّ امرؤ القيس أساسياً في استخدام "الدار"، كما أن تلك المفردات السبع موجودة في شعر امرئ القيس غير المعلقة، بالإضافة إلى وجودها، بلا حصر، في شعر الشعراء العرب حتى أحمد شوقي. وقد عرض لها ستيتكيفيتش من هذا المنظور الشامل، وبوصفها مفردات شعرية متداخلة معاً في السياق الواحد، وإن أتت في سياقات أخرى منفردة. وتنطلق مقالة ستيتكيفيتش من المنطلق نفسه الذي ينطلق منه الفيغي، وهو المقابل للوصف الواقعي للحياة البدوية؛ بمعنى أنه من خلال تحليل هذه المفردات العناصر "المفتاحية"، على حد تعبير ستيتكيفيتش نفسه كذلك (ص ٥٨)، في المعجم الشعري للنسب فإن المقصد الشعري والقيمة الشعرية للنسب لا يكمنان في الواقعية الوصفية لكن في مستوى أعمق من الرمزية النموذجية الأصلية، وإن هذا المستوى

الاعمق يمكن أن يوصل إليه فحسب من خلال الكشف عما سماه مصطفى ناصف "الأسطورة وراء الكلمة"، كما يقول ستيتكيفيتش، ومن خلال الاشتقاق اللغوي، والمدى الدلالي، والترابط القائم بين صنع الأسطورة والاستعارة للكشف عن الصلات الثقافية، والادبية على نحو أكثر قرباً، والتي تربط بين هذه المفردات وطقوس الشرق الأدنى، وأساطيره، وشعره. إن المنهج المطور في تلك المقالة، كما يقول صاحبها في مقدمتها، يتجاوز الفيلولوجيا الجديدة التي ساعد على وجودها ليو سبيتزر إلى مملكة الأسطورة والنموذج الأصلي. لقد بدأ ستيتكيفيتش عمله النقدي في دراسة الأدب العربي منذ أكثر من ثلاثين عاماً بشن هجوم على الاتجاه الفيلولوجي (الفقه لغوي) في فهم الشعر العربي الكلاسيكي. لكنه في الوقت نفسه يستخدم (انظر مقالته عن الكلمات السبع، ص ٩٨، و١٢٧، ص ١٢٥) ما يسميه دانتى "القراءة الأولى" في سياق مستويات أربعة لمعنى نص من النصوص، واستنتجته "أن المعنى الحرفي ينبغي دائماً أن يأتي أولاً بوصفه المعنى الذي تتضمنه المعاني الأخرى، والذي بدوره من المستحيل ومن غير المعقول أن نلتفت إلى المعاني الأخرى". وهذا نفسه ما يراه الفيفي على نحو ما عرضنا آنفاً. فالسؤال هنا إذن ليس في "المنهج" ولكن في تطبيقه ومدى التوفيق في هذا التطبيق، مما يعد مسألة نسبية صرفاً.

نستطيع أن نتابع رصد الأعمال النقدية التي ينطلق أصحابها من فهم المكان في الشعر بوصفه فضاءً شعرياً، ينأى بنفسه عن التاريخ والجغرافيا والواقع بقدر ما يشتغل عليها جميعاً حتى يصبح من الصعب قيام الشعر بوصفه وثيقة تاريخية أو جغرافية أو حتى واقعية. إن الشعر، كما قال أرسطو قديماً، أكثر فلسفة من التاريخ. و"التاريخ"، هنا يشمل كل شيء ما عدا الشعر، والشعر يشمل هنا كل شيء ما عدا التاريخ، وخصوصاً بمفهومه الشائع. ولكننا نظن أن الإشارة أعلاه إلى تلك الأعمال والملاحظات النقدية التي أخذناها عليها كافية. ويمكن مثلاً الإشارة الموجزة إلى فصل سعد كموني في كتابه عن الطلل المشار إليه آنفاً. والفصل بعنوان "القرآن الكريم والأطلال" (ص ٨٥-١١٨).

والفصل محاولة لافتة للانتباه، بما فيها من فهم للمعنى الشعري للظاهرة الطللية في الواقع الموضوعي من خلال سورة الحاقة.

أما العمل الأخير الذي يستحق كذلك العودة إليه فهو عمل رشيد نظيف عن الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي (٢٠٠٠م)، المشار إليه آنفاً. وقد تناوله حسن مسكين في مقالة بعنوان "الفضاء في الشعر الجاهلي" (٢٠٠٢م) (٣١). ويسير نظيف في الاتجاه نفسه الذي سار فيه كموني، وغيره من الباحثين المعاصرين، من الالتفات إلى حوار القرآن الكريم الضمني مع النص الشعري الجاهلي في مستوى الظاهرة الموضوعية أو الاستخدام اللغوي، أو تفكيك الفكرة الجاهلية في بعض الأحيان. وقد خلص حسن مسكين (ص ١٠٧-١٠٨) إلى بعض النتائج في عمل نظيف، منها أن فضاءات الشعر الجاهلي مقومات فنية تتضمن أبعاداً دلالية، ورمزية خصبة، جعلت منها بنيات نسقية، لا يستقيم فهم الخطاب الجاهلي إلا باستحضارها وتمثيلها في كافة تجلياتها: وحدة وتنوعاً وامتداداً في أشكالها النسقية، وليس بوصفها زخارف أو مكملات. ومنها أن هذا النسق الشعري الجاهلي يختار الغريب والمثير والمتنوع والعنيد والصعب أمكنة وأزمنة واصواتاً. كذلك ثمة ثنائية بنيوية تحكم نسق الفضاءات الجاهلية: قطبها الأول يتمثل في قبول عناد الأمكنة الغريبة الموحشة، ورفض حماية الأمكنة الاليفة. وهذه الثنائية تخضع بدورها لثنائية مؤسسة هي ثنائية الذكورة والأنوثة. وهكذا ينسج الشاعر الجاهلي فضاءاته الخاصة، بينها عوالم متخيلة يكرس فيها فصلها النموذجي حتى وهو يواجه الموت المحقق لكن دائماً في الفضاءات الغريبة غير المألوفة. ومن الواضح أن عمل رشيد نظيف، عبر حسن مسكين، يضعنا أمام التصورات الأساسية نفسها التي تعيد الاعتبار للشعرية العربية، سواء بالنسبة إلى الفضاء المكاني أو في مكونات أخرى غير الفضاء. ومن الواضح أن المؤلف استخدم في بعض عمله "خرائط" تسمح بنوع من

٣١- حسن مسكين، "الفضاء في الشعر الجاهلي"، فكر ونقد، السنة الخامسة، العدد ٤٧، مارس ٢٠٠٢م،

المقاربة الوظيفية بين واقع حدوده أدوات وتقنيات حديثة، وبين واقع أنجزه شاعر جاهلي، مما يعد اختزالاً لاطروحة ذلك التماهي بين عالمين: عالم الوقائع وعالم المتخيل.

### - ٣ -

ثمة مصطلحان مهمان، يردان في عمل ستيتكيفيتش عن الشعر العربي الكلاسيكي وخصوصاً في صبا نجد؛ هما "الشعر الرعوي" و"الحب البلاطي". ومن المهم أن نعطي هنا فكرة موجزة مفيدة عن هذين المصطلحين تمهيداً لقراءة كتاب ستيتكيفيتش نفسه. تنتمي كلمة "رعوي"، في العربية، كما في اللاتينية، إلى "الرعاة" الذين يسكنون الصحراء ويعيشون على الرعي. وهي بهذا المعنى تشير إلى نخط {أدبي} مهم، ومتصل، عرفياً، بحيوات الرعاة. وينتمي هذا النمط إلى العصر القديم العظيم ويخترق كثيراً من الأعمال في الأدب الكلاسيكي والأوربي الحديث. ومن المشكوك فيه، كما يقول كُدُنْ (٣٢)، ما إذا كان للنمط الرعوي كبير صلة بالحياة العملية اليومية للرعاة، على الرغم من أنه ليس من الصعب أيضاً أن نجد رعاة في بعض مناطق أوروبا ينشئون شعراً، ويغنون أغاني ويمزفون على الناي. وفي معظم الأحوال يميل النمط الرعوي لأن يكون تصويراً مثالياً لحياة الراعي، وبكونه هكذا، يبدع صورة لوجود مسالم وغير مفسد؛ أي نوعاً من عالم ما قبل الهبوط من الجنة.

ويذكر كُدُنْ أننا يمكن أن نجد أصول النمط الرعوي مع كثير من أعرافه في أعمال ثيوفريطس (نحو ٣١٦- نحو ٢٦٠ ق.م)، وقد كتب رعوياً لليونانيين المرحفين في الإسكندرية، كان يطلق عليها Epyllia أو Idylls، في هيئة قصص سرديّة ذات أصل ميشولوجي، وقصائد رعوية: حوارات أو مونولوجات تتناول حيوات الرعاة باختلاف أنواعهم، والمزارعين والصيادين. وهم لديه يدخلون في مسابقات العزف على الناي وارتجال الأغاني، واجتذاب الفتيات بغنائهم. كان دافني، الراعي الذي تزوج من الحورية

٣٢- انظر ج. ١. كُدُنْ، معجم المصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية، ط ٣، لندن: كتب بنجوين، ١٩٩١، ص



كلوي، شخصية مهمة في قصائده، قتل على يد أفروديت لكونه مخلصاً إخلاصاً متناهياً لزوجته. وقد حزنّت الطبيعة على موت دافني، وأصبح هذا نمطاً أولياً للمرثية الرعوية، تقف قصيدة ملتون (١٦٠٨-١٦٧٤م) ليسدياس مثلاً ممتازاً له. وقد سبق فيرجيل في القرن الأول قبل الميلاد إلى صياغة قصائده الرعوية Eclogues على نمط ثيوقريطس، وفيها يستحضر ذلك "العصر الذهبي" الذي عاش فيه الرعاة الأبرياء في نعمة بدائية. وبين فيرجيل ومilton يمكن أن نرى تاريخاً طويلاً للنمط الرعوي مروراً بالعصور الوسطى، عند شعراء مثل لونجيموس وبترايك وبوكاشيو وسنازارو ومارلو ودرائتون، وجيمس شيرلي J. Shirley الذي كتب الأركاديا (١٦٤٠م)، وهي المقابل لـ "نجد" في الشعر العربي، كما سوف نرى في صبا نجد.

وقد ازدهر النمط الرعوي والدراما الرعوية في فرنسا في الجزء الأخير من القرن ١٦ وخلال القرن ١٧. أما في إنجلترا القرن ١٧ فقد مرّ النمط الرعوي عبر تعديلات في الشكل والمحتوى. فمثلاً كتب درايدن بعض الشعر الرعوي الجيد للحبكة الثانوية في مسرحيته زواج على الموضة. وفي هذه المسرحية صور ليونيداس وبالميرا بوصفهما رعاة على الرغم من أنهما من أصل نبيل. وهما في هذه الأشعار يعودان بنظرهما إلى الأيام الخوالي. وعلى نحو جوهري، فإن ما يدور حوله النمط الرعوي هو أنه يكشف عن حنين إلى الماضي، إلى حالة حب وسلام افتراضية فُقدت على نحو من الانحاء، بعيداً عن الفساد، والحرب، والجشع. وبطريقة ما يكشف هذا النمط عن توق إلى براءة مفقودة. إلى حياة ما قبل السقوط التي عاش فيها الإنسان في تناغم مع الطبيعة. ومن ثم فهي شكل من أشكال البدائية وحنين قوي إلى الأشياء الماضية. ومن هنا أسطورة العصر الذهبي التي انتشرت في الأدب الكلاسيكي عند هسيود، وفيرجيل وأوفيد. وكذلك استخدمها آخرون بوصفها صورة أو استعارة لجنة عدن. وخلال عصر النهضة كان التعبير عن الاشتياق إلى هذا العالم الأركادي سائداً في تفصيلات كبيرة. وفي القرن ١٨ كانت القصائد في التقليد الرعوي أوصافاً لآماكن بعينها. وقد ظل الراعي عند بليك

(١٧٥٧-١٨٢٧ م) رمزاً لطريقة بريئة وغير مفسدة من طرق الحياة. وسرعان ما ارتبط تلاشي الانجذاب الاسطوري الشعري في السعادة الرعوية باهتمام خاص بالمدينة الفاضلة.

أما "الحب البلاطي" فمصطلح صاغه جاستون باريس G. Paris في ١٨٨٣ م ليصف ذلك الحب البلاطي الذي تصل جذوره إلى جنوبي فرنسا وكان يحتفى به في شعر التروبادور. وكان من حيث المبدأ ظاهرة أدبية وأرستقراطية، على الرغم من أنه كان ثمة بلاطات فعلية للحب، تناقش فيها المشكلات الغزلية. وقبل القرن ١٢ ق.م، كان ينظر إلى النساء، في غالب الأحوال، بوصفهن أقل منزلة من الرجال، لكن الحب البلاطي جعل للمرأة صورة مثالية؛ وقام الرجل المحب، وقد أخذه جمال محبوبته، بوضعها على قاعدة تمثال وأصبح طامعاً لكل رغباتها. وكانت الفكرة أن مشاعر المحب تجعله نبيلاً وجديراً بمعشوقته الحاكمة المطلقة (التي عادة ما كانت امرأة غير زوجته). ويرجع الأصل الأدبي لهذا التطور الملحوظ في العلاقة بين الرجل والمرأة إلى فن الهوى لاوفيد المنشور في بداية الحقبة المسيحية. وقد صاغ معظم القواعد في هذه العلاقة أندرياس كابيلانوس أحد رهبان القرن ١٢ في كتاب له بعنوان الحب. ومن الملحوظ أن القصائد الغنائية المتأخرة في العصور الوسطى أصبحت أكثر فاكثر دنيوية في منطلقها ولغتها<sup>(٣٣)</sup>.

### ٩-٣

قبل إعطاء قراءة تمهيدية لكتاب صبا نجد نشير إلى كتاب بالإنجليزية قبل كتاب سميثكيفيتش بعشرين عاماً، وهو بعنوان استخدامات الحنين: دراسات في الشعر

---

٣٣- انظر كُدُن، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٠٢-٢٠٤. ويستطرد كُدُن إلى القول بأنه سرعان ما انتشر التقليد التروبادوري في إيطاليا وشمال فرنسا، وخصوصاً في أعمال كريتين دي تروا، وفي ألمانيا، وفي إنجلترا وإن كانت مثاليات هذا الحب لم تظهر فيها حتى القرن ١٦ (عبر برتراك) في السوناتا العظيمة، وتتابعت سدني وسبنسر وشكسبير. وقد أصبح الحب البلاطي مثلاً لفكرة عن العلاقة الجنسية المتعددة التي أصبحت منتشرة على نحو واسع (تماماً على نحو ما يمكن لنظرية سياسية أن تكون) في ثقافات وبيئات متعددة وكان محط مجموعة متنوعة من التأويلات والتعبيرات المختلفة.

الرعوي، للورينس ليرنر (١٩٧٢م) <sup>(٣٤)</sup>. لم يذكر ستيتكيفيتش هذا الكتاب في مراجعه ولكنه ذكر لي أنه لا شك قد قرأه منذ زمن بعيد وإن لم يكن تحت يده في أثناء كتابة صبا نجد. وستيتكيفيتش، بطبيعة الحال، ينطلق، كما أشرنا أعلاه، من كل التراث الغربي عن الموضوع. وقد أرسل إليّ ستيتكيفيتش نفسه كتاب ليرنر عندما طلبته منه. والكتاب شيق في حدّ ذاته، ومنتظم في قسمين: الأول يرسم "خريطة لأركاديا"، والآخر يتناول بعض الشعراء "الأركاديين" مثل فيرجيل، وسبنسر، وميلتون، حتى بودلير، وبروست، وسالينجر، وديلان توماس. وهو يرى "الأثر الرعوي" بوصفه تعبيراً عن الحنين، وتوقاً إلى أركاديا بوصفها صورة من شوق الإنسان الراشد إلى الطفولة. وهو يفرّق بين القصائد الرعوية وقصائد وصف الطبيعة ليناقد الحنين بوصفه قوة إبداعية؛ والحلم الرعوي بعصر ذهبي؛ وسياسة politics التقاليد الرعوية؛ والجنس في أركاديا؛ والعلاقة بين الرعوي والسخرية. ومن فصوله الشيقة كذلك فصل عن "أركاديا والمدينة الفاضلة". إن مزية هذا الكتاب، في النهاية، يمكن أن تتمثل لنا في مقارنته بكتاب صبا نجد؛ ليس من حيث إنهما عن موضوع واحد فحسب، بل من حيث ينصرف كل منهما إلى تقليد شعري بعينه. وتبقى مزية أخرى لكتاب صبا نجد؛ كون صاحبه ينظر إلى الشعر العربي الكلاسيكي وفي ذهنه تقاليد مشابهة، صالحة للمقارنة مع ذلك الشعر للوقوف على قيمته الذاتية، وممتدة إلى تقاليد أخرى في الوقت نفسه.

## ٣ - ٢

تكمّن أهمية كتاب صبا نجد: شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي (١٩٩٣م) <sup>(٣٥)</sup> لياروسلاف ستيتكيفيتش، بالنظر إلى ما كتب في هذا الموضوع في العربية وبعض اللغات الأخرى، في عمق البعد المنهجي المقارن من خلال حديث المؤلف عن نجد

٣٤- انظر:

Laurence Lerner. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*. New York: Schocken Books, 1972.

٣٥- راجع بعض النقاد والدارسين كتاب ستيتكيفيتش بالإنجليزية، مثل روجر آلان Roger Allen، في مجلة=

والعقيق والصبا في الشعر العربي القديم، والامتداد بها إلى التراث الإغريقي الروماني عن أركاديا وصباها كذلك. فماذا يحدث "عندما تصبح الطوبونيميا *toponymy* شعراً؟" (والطوبونيميا هي دراسة أسماء المواقع الجغرافية وأصلها). هذا هو ما يحاول المؤلف الإجابة عنه. وهو يقرر أن افتراض وظيفة موضوعية ملموسة للإشارات الوافرة إلى المكان في القصيدة العربية القديمة، وبخاصة في النسب (أي الجزء الأول منها الذي يشمل الاطلال، والظعائن، وطيف الخيال، ورعي النجوم، ووصف المرأة، وذكر الشيب والشباب ووصف الخمر) سوف يكون، في أحسن الأحوال، من قبيل التسرع في الحكم. فعلى الرغم من أن الشعراء، وبخاصة ذوو الحساسية العالية، يعملون على الإفادة من الحالة

= الشرق الأوسط *Middle East Journal* (ربيع ١٩٩٥م)، ومايكل سلس *Michael Sells*، في المساق، دراسات عربية إسلامية وسطة *Al-Masaq: Studia Arabo-Islamica Mediterranea*، مج ٧ (١٩٩٤م)، ص ٣٠٥-٣٠٩، وراجعته سلس كذلك ضمن كتب أخرى في: المجلة الأكاديمية الأمريكية للدين *Journal of the American Academy of Religion*، مج ٦٤، رقم ١ (ربيع ١٩٩٦م)، ص ١٤٥-١٦٦. وبالطبع نحو هذه المراجعات في الأساس إلى تعريف القارئ الغربي بالكتاب وأهميته، لفت انتباه الدارسين المتخصصين إليه. وقد مدح روجر آلان الكتاب من جهة مستوى البحث والبصيرة الأدبية لصاحبه وتقدم المادة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى المن والهوامش اللذين ذكر أن المؤلف فيهما يمتاز بوضوح مثير للإعجاب. كذلك يرى آلان أن هذا الكتاب في تحليله لأسماء الأماكن العربية في الشعر يدخل التقليد الشعري العربي المبكر بقوة في مجال الدرس الأدبي المقارن، حيث يمكن أن يستخدم لتوسيع الآفاق النقدية للباحثين في تقاليد أدبية عالمية أخرى. ويختم آلان مراجعته بقوله: إن عمل ستيتكيفيتش، باعتبار الأهمية المركزية للشعر داخل المحيط الثقافي العربي-الإسلامي، ينبغي أن يقرأ من قبل أولئك المهتمين بالدراسات الإنسانية عن الشرق الأوسط. أما سلس، الذي يعد أحد تلاميذ ستيتكيفيتش، فيشير، في مراجعته الأولى للكتاب (ص ٣٠٦) إلى التقاء تيمتين (موضوعتين) رئيسيتين في الكتاب: الديناميات الداخلية للتقليد الشعري العربي واستكشاف عبر ثقافي واسع المدى للجوانب الرمزية لهذا التقليد. وهو يذكر (ص ٣٠٨) أن ثمة مواضيع يختلف فيها مع ستيتكيفيتش، مثل موقفه من شعر ابن عربي، وتفضيله بعض شعر ابن الفارض الذي يرى سلس أن ثمة أمثلة في شعره مشابهة لتلك التي رفضها ستيتكيفيتش. ويرى سلس كذلك أن مزية عمل ستيتكيفيتش تكمن في أنه، في بعده المقارن الذي يقترب من نقد النماذج العليا عند يونج، يقدم تماثلات جديدة ومعبرة بين التقليدين العربي والغربي، ويكسر التركيز المبالغ فيه على "آخريّة" "otherness" الشعر العربي التي كانت مستمرة داخل الأجيال السابقة من المستعربين الفيكيتوريين الجدد. وهو ينهي كلامه (ص ٣٠٩) بقوله: إن القيمة الأساسية لهذا الكتاب تكمن في تتبع عملية التحول الرمزي من خلال لحظات مفتاحية للتقليد في الشعر العربي. ومن ثم يصبح الكتاب رائداً إلى جانب من أكثر جوانب الثقافة العربية قوة وإحياء.

النفسية في النسب في تغذية مشاعرهم الشخصية واللمحظية، مشيرين إلى أماكن بعينها من حولهم. ومع ذلك لا تكون هذه الإشارات واقعية، تاريخية، أو جغرافية، بل ترتبط باستعادة قديمة ساكنة في النسب، ولها أبعاد شعرية تتجاوز هذه الطبيعة الشخصية إلى آفاق الفن الإنساني الذي يشارك في تشييده أفراد ينتمون إلى ثقافات تبدو جِدَّ مختلفة. كذلك يتميز الكتاب بأنه يغطي مساحة شاسعة من الشعر العربي الكلاسيكي تمتد من الشعر الجاهلي حتى أحمد شوقي في العصر الحديث، بالإضافة إلى تخصيصه فصلاً مهماً عن وصف النجوم والكواكب في هذه المساحة من الشعر العربي الكلاسيكي.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن الكتاب ينحصر في النسب، ولكنه في الحقيقة ينطلق أساساً من فهم القصيدة العربية وبنيتها، وهو ما يتناوله بالتفصيل في الفصل الأول من الفصول الخمسة التي يتفرع إليها الكتاب، بل إنه، حتى في الفصول التي تحمل مصطلح النسب في عناوينها، يتناول غالباً قصائد كاملة في التحليل. يتناول المؤلف في الأول منها "الغنائية العربية وبنيتها: النسب داخل القصيدة"، في ثلاث نقاط أساسية يمهّد لها بتأسيس البنية الشكلية للقصيدة العربية الكلاسيكية بأقسامها الثلاثة (النسب، الرحيل، الفخر)، في ضوء ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون في التراث النقدي العربي وفي النقد الأدبي الوسيط المتأثر بالمذهب العملي الأرسطي للمحاكاة، ومحاولة المنظرين القدماء وتابعيهم من العرب والأوروبيين البحث في تماسك الشكل والانسجام الداخلي للبنية. ومن ثم تبدأ النقطة الأولى في الفصل؛ "القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية"، حيث الحماسة المتصاعدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية عند ابن قتيبة وابن طباطبا وابن سينا وعلاقة القصيدة العربية بالخطبة والرسالة، مستكشفاً هذه العلاقة من خلال بعض الأمثلة الشعرية المهمة. ويصل المؤلف هنا إلى أن النموذج البنيوي المستند إلى الخطبة والرسالة قد لا يخبرنا بصورة كافية عن طبيعة البنية الشعرية نفسها، ومن ثم يتركنا أمام الغاز شكلية أبعد، لا يعيرها النقد البلاغي أذناً، ولا يقترح لها إجابة. وهكذا يذهب المؤلف إلى النقطة الثانية في الفصل، "الشعر مثل

الموسيقياً: القصيدة بوصفها سوناتا- النسب بوصفه "شكل السوناتا"، حيث يهتم بالوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقا من أجل فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية التي تتحكم في موضوعات القصيدة وتيماتنا وتتنوعها في بنية القصيدة. والموازاة التي يحاول أن يؤسسها هنا هي بين الوظيفة البنوية التي تقررها الحالة النفسية للتيماثات في كل من الموسيقا والشعر. ولأن هذه الموازاة تعد طرْحاً فريداً لفهم بنية القصيدة العربية الكلاسيكية نترك للقارئ الاطلاع عليها مع بعض التوضيحات التي أثبتناها في هوامش خاصة قام بها المترجم. أما النقطة الثالثة في الفصل، "نحو النموذج الاصلي الثلاثي"، فينظر فيها إلى البنية الثلاثية للقصيدة من خلال نموذج إنساني مغرق في القدم، يكشف عن "دراما" القصيدة العربية الكلاسيكية في فصلها الأول؛ النسب، وفصلها الأساطيري الثاني، الرحيل، وفصلها الثالث، "الفخر"، الذي يعود فيه الشاعر إلى المنزل المفقود في النسب من خلال المنزل المستعاد في الفخر/ المديح.

أما الفصل الثاني، "النسب: من الدموع العتيقة على الحج الروحي"، فيعمق فيه المؤلف البعد المقارن في التحليل، ويبدأ في النقطة الأولى، من بين خمس نقاط، في الفصل؛ "تسامح الرؤية العتيقة"، من أسامة بن منقذ الذي أشرنا إليه وإلى عمله المنازل والديار آنفاً، ويتناول بعض شعره، عائداً به إلى بعض شعر مهلهل بن ربيعة، وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وغيرهم. وفي النقطة الثانية، "تحرير الاستعارة: حسان بن ثابت"، يتحوّل المؤلف إلى هذا الشاعر من أجل فهم التغيرات الدالة بحق في النغمة الكلية للنسب وفي الشعر العربي بوصفه كلاً، في حين يتوجّه، في النقطة الثالثة؛ "نحو الانشودة البلاطية مع أبي العتاهية"، إلى شاعر آخر عرف بشعر الزهد لكن المؤلف يتناول له قصيدة بديعة، تتجاوز المعنى السطحي للزهد، لتكون أمثلة عن الفردوس الأرضي. وفي سبيل بيان هذا يستعين المؤلف ببعض الأساطير عن قصر الخورنق الشائع الذكر في الشعر العربي وفي قصيدة أبي العتاهية بالمثل. وهنا ينتهي المؤلف إلى أن النسب، في تأثيره اللحني الذي يقوم به في لحن مصاحب، هو، في الحقيقة، مديح القصيدة

كذلك. في النقطة الرابعة؛ "الخيال المؤسب: صمت الصحراء وأصواتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة"، يكشف المؤلف كيف اكتسب التراث الشعري العربي في كليته، وبوصفه كينونة ثقافية، شحناً للمعنى، شحناً لمعنى مختلف تقريباً، شحناً لمعنى من الشوق إلى مناظر قديمة، وأماكن قديمة، وإلى أناس قدماء، وأسماء قديمة، و"كلمات" قديمة - وخصوصاً كلمات قديمة. وكيف أن هذه الأشياء القديمة، بوصفها أصداءً، تبدو مختلفة المعنى الآن، وهي تبدو فقط كأنها أصداء، تأخذ طريقها، شعرياً، إلى البنية المواتية للنسيب. وأخيراً يصل المؤلف إلى النقطة الأخيرة في الفصل؛ "التوازن الرقيق لبنية عنيدة: ابن الفارض"، وفيها يكشف المؤلف، مرة أخرى، عن بعد أفقي جديد للخبرة، وهو مثبت بعمق في أغوار التقليد في حين يحلّق بحرية إلى مجالات النشوة الخالصة للروح. يصل المؤلف إلى أن النسيب، داخل المنطق التاريخي لعملية تطوره الكلية بوصفه ذخيرة من الرموز، وفي شفافيته الحاضرة قد تطور إلى أعلى شكل من أشكال الحياة، أو من مقاييس الكفاءة الشعرية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، وصل النسيب إلى الحدود الخارجية لتطور كان قد وصل إلى مداه الكامل.

في الفصل الثالث، "الأسماء، الأماكن المفضلة، القصائد الرعوية"، الذي يحتل مركز الكتاب كله، يصل الشاعر إلى شعرية أسماء الأماكن، في النقطة الأولى من الفصل، وهي تلك الأسماء المتكررة في القصيدة العربية، وخصوصاً في النسيب، والتي أصبحت لكثرة تكرارها عناصر أساسية للمعجم الشعري العربي، وهي أسماء جبال وكتبان وأنهار وآبار، وغيرها، بادئاً ببيتين وقصيدة للفاضل من القرن السادس الهجري، ومثنياً بمنصور النمرى من القرن الثاني الهجري. وهكذا يفعل المؤلف؛ أي ينتقل من شاعر إلى آخر دون أن يأخذ البعد التاريخي في حسبان. فالمهم هو القبض على الفكرة وتوصيلها إلى القارئ وليس التزام التاريخية المدرسية في النظر إلى الشعراء. لكن هذا لا يمنع من أننا نستطيع أن نلاحظ الحس التاريخي لدى المؤلف والوعي بالتطورات الدقيقة التي مرّ بها الشعر العربي في مراحلها المختلفة، على نحو ما نرى في تتبعه، في النقطة نفسها،

لمفردة "العقيق" في الشعر العربي منذ الشعر الجاهلي حتى ابن خفاجة الأندلسي في القرن السادس، ولكن هذا التتبع ليس تاريخياً بقدر ما هو دلالي، يرصد فيه التبلور الرمزي للعقيق في الشعر العربي الكلاسيكي. وفي النقطة الثانية من الفصل، "نجد وأركاديا: طوبولوجيا الحنين"، نصل إلى المركز، أو القمة، إذا جاز القول، في معالجة الموضوع، الذي اكتسب منه الكتاب عنوانه. وهنا يصبح تتبع التطور الدلالي الشعري لـ "نجد" أولاً ثم "نجد" و"صباها" ثانياً في ضوء مقارن عميق مع "أركاديا" و"زفيرها" كذلك عند اليونان، حيث يثبت المؤلف في النهاية كيف أن "الزفير" و"الصبا" سالمان شعرياً وغير منفصلين رمزياً.

في الفصل الرابع، "مروج في السماء"، يستطرد المؤلف في النقطة الأولى من الفصل إلى الأسس المشتركة بين الرعاة وأحلامهم، منطلقاً من ملاحظة بعض الترجمات التي قام بها وليم جونز وجوزيف ديكر كارليل للشعر العربي الكلاسيكي بوصفها ترجمات دالة على أمور لافتة في الدرس الأدبي المقارن للأثر الأدبي الرعوي pastoral الذي يتمثل في قصيدة ما رعوية. إن مادة هذا الأثر هي مادة الحلم الأصلي عن السعادة التامة، ودراسة التاريخ النمطي له كان بمثابة تاريخ للعشور على زمان ومكان له، والعشور في النهاية على جَنَيْنَتِهِ المَصُونَةِ hortus conclusus التي يجب أن تظل مكاناً رثائياً موصوماً بأسئلة لا إجابة لها عن الإبعاد الاضطرابي واستحالة الراحة المفعمة بالغبطة. وإثر تأسيس تلك الأسس المشتركة لهذه الجنينة المصونة ينطلق المؤلف، في النقطة الثانية من الفصل، نحو "فضاء كوني رعوي"، بحثاً عن شكل للغنائية العربية، يتمثل في نوع أدبي فرعي رعوي بحالتها النفسية المعروفة عند شاعر مثل مجنون ليلى. وسرعان ما ينتقل المؤلف إلى موتيف "رعي النجوم" بوصفه، مثل الاطلال وغيرها، تصفية لخبرات كثيرة، ورمزاً ونموذجاً أصلياً، بادئاً من النابغة الذبياني ومهلهل وعدي بن زيد وحسان بن ثابت وبشر ابن أبي خازم منتقلاً إلى عمر بن أبي ربيعة وذو الرمة، واصللاً إلى ابن شهيد وأبي تمام والوأواء الدمشقي وابن حزم ليختم مناقشته بالعودة إلى مجنون ليلى، وإلى مثال مختلف



في النغمة، وفي المعجم الشعري، ولكنه قريب بصورة مفروضة من كل من العواطف والرقّة التي لرعي النجوم الرثائي العربي. والمثال المقصود هنا يأتي من قصيدة للشاعر الأمريكي والت ويتمان في رثاء الرئيس الأمريكي إبراهيم لنكولن. وهي القصيدة التي اقتبس المؤلف أحد أبياتها في إهداء كتابه إلى أستاذه هاملتون جب.

ينتهي المؤلف، في الفصل الخامس، إلى "البحث عن الجنة"، الشعرية العربية الكلاسيكية في نقطتين: الأولى، "على حدود التاضّل"، والثانية، "فضاءات المتعة: مُدْرَكَة، مفقودة، مستعادة". في الأولى يستحضر المؤلف واحداً من أطول المشاهد القرآنية لموضوع الفردوس، في سورة الإنسان (الآيات ٢١-٢١)، ليفهم في ضوءه أشعاراً لأبي نواس وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي، بعض القصص النثرية العجائبية العربية في موضوع الفردوس/الحديقة. وفي الثانية، التي يختم بها الكتاب، يبدأ باقتباس من باشلار صاحب كتاب جماليات المكان، مؤداه أن "المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً. هذه هي وظيفة المكان". ومن ثم يستحضر بيت المتنبي الشهير عن المنازل التي لها في القلوب منازل. ويذهب إلى أبي الحسن التهامي وحازم القرطاجني (شاعراً هذه المرة) ليلحظ أن في شعر الحديقة العربية توتراً لا يمكن تجنبه بين الرؤية الموضوعية والذاتية وبالقدر نفسه بين الرؤية الرمزية والواقعية. وهو ينظر في الشعر الناتج من هذا التوتر الذي لا يجني على الكثافة الغنائية للقصيدة، التي تقترب في هذه الحالة من التعريفات الحديثة للصورية أو الشعر الخالص، وهو شعر وليد الإعجاب بالعالم الوحيد الدائم، عالم الأشياء. وفي هذا السياق يكشف المؤلف عن "متعة الحديقة التي لا تدوم"؛ إذ تتحوّل الديار المهجورة، ومناطق الحمى القبلية، والأطراف الليلية أمام أعيننا إلى حديقة انقباضية، مستيقظة في الصباح كما لو كان استيقاظها من حلم قديم. حينئذٍ فقط تبدأ معادلة بين الدار العتيقة والحديقة وتمتزج استعارة اللحظة الشعرية شيئاً فشيئاً مع رمز النموذج الأصلي. وهكذا "استطاعت تلك الروح الشعرية العربية الساذجة الشّموس، التي كانت تنوء على السطح بحيلها الكثيرة، أن تستمر في التذكر والحلم بالأشياء كما كانت، وكما هي دائماً، في البداية".

## مؤلفات ياروسلاف ستيتكيفيتش

### Books:

*The Modern Arabic Literary Language: Lexical and Stylistic Developments.*  
The University of Chicago Press, 1970.

*The Zephyrs of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib.*  
The University of Chicago Press, 1993.

*Muhammad and the Golden Bough: Toward the Reconstruction of Arabian Myth.* Indiana University Press, 1996. (Choice Academic Book of the Year).

### Articles:

"Reflexiones sobre el teatro arabe moderno," *Revista del Instituto de Estudios Islamicos en Madrid*, 6 (1958/1960), pp. 109-120.

"Problemas y aspectos de la moderna prosa arabe," *Revista del Instituto de Estudios Islamicos en Madrid*, 11-12 (1963/1964), pp. 181-208.

"Some observations on Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, 26 (1967), pp. 1-12.

"Arabism and Arabic Literature: Self-View of a Profession," *Journal of Near Eastern Studies*, 27 (1969), pp. 145-56.

"The confluence of Arabic and Hebrew Literature," *Journal of Near Eastern Studies*, 32, Nrs. 1 and 2 (January-April, 1973), pp. 216-22.

"The Arabic Lyrical Phenomenon in Context," *Journal of Arabic Literature*, 6 (1975), pp. 57-77.

"Classical Arabic on Stage," *Studies in Modern Arabic Literature*, ed. R. C. Ostle (London, 1975), pp. 152-66.

"Arabic Poetry and Assorted Poetics," *Islamic Studies: A Tradition and its Problems, Seventh Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference, 1979.* ed. M. H. Kerr (Los Angeles: Undena, 1980), pp. 103-123.

"The Arabic Qasida: From Form and Content to Mood and Meaning," Omeljan Pritsak Festschrift, ed. Ihor Sevcenko (Harvard Ukrainian Studies), 1979/80, Vol. 2, pp. 774-85.

"ما بعد القراءة الاولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي"، *فصول*، ٤، رقم ٤ (يوليو - سبتمبر، ١٩٨٤م)، ص ص ٧٨-٩٦.

"Encounter with the East: The Orientalist Poetry of Ahatanhel Krymskyj," *Harvard Journal of Ukrainian Studies*, 8: 3/4 (1985), pp. 321-350. A separate edition of the essay was published by Harvard Ukrainian Research Institute, 1986.

"Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry," *Journal of Near Eastern Studies*, 45, Nr. 2 (1986), pp. 89-124.

"ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية"، **فصول**، ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص ٧١-٧٨.

"سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، **فصول**، ٧، رقم ٢/١ (أكتوبر ١٩٨٦م/مارس ١٩٨٧م)، ص ١٢-٢٩.

"Spaces of Delight: A Symbolic Topoanalysis of the Classical Arabic Nasib," in *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition*, ed. Fedwa Malti-Douglas (Literature East and West, 25 [1989]), pp. 5-28.

"Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning," *Journal of Near Eastern Studies*, 48, Nr. 2 (April 1989), pp. 81-96.

"Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the *Nasib*," pp. 58-129, in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. Indiana University Press, 1994.

"The Thamud Myth in Poetry," (in Ukrainian) *Journal of the Ukrainian Academy*. Kiev 1995.

"The Hunt in the Arabic Qasidah: The Antecedents of the Tardiyyah. In J. R. Smart, ed. *Tradition and Modernity in Arabic Language and Literature*. Surrey: Curzon Press, 1996. pp. 108-118.

"قصيدتان طرديتان لعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي: عندما يكون العنوان عبثاً ومسؤولية"، في **النقد الأدبي في منعتلف القرن ٣: مداخل لتحليل النص الأدبي، إلخ.** / **أبحاث مقدمة إلى المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي (القاهرة، أكتوبر، ١٩٩٧م).** تحرير عز الدين إسماعيل، القاهرة، ١٩٩٩م.

"The Hunt in Classical Arabic Poetry: From Mukhadram *Qasidah* to Umayyad Tardiyyah," *Journal of Arabic Literature*, 30, No. 2 (1999), pp. 108-127.

"Sacrifice and Redemption in Early Islamic Poetry: Al-Hutay'ah's 'Wretched Hunter'," *Journal of Arabic Literature*, 31, No. 2 (2000), pp. 89-120.

"In Search of the Unicorn: The Onager and the Oryx in the Arabic Ode," *Journal of Arabic Literature*, 33, No. 2 (2002), pp. 79-130.



## شكرو وتقدير

احتاج إعداد هذا الكتاب إلى مرحلة امتدت سنين عديدة، وأتيحت لي خلال تلك السنوات الفرصة لاختبر صبر، بل في الحقيقة نزاهة، ثلاثة من الزملاء والعمداء المميزين في قسم الإنسانيات بجامعة شيكاغو. ولهذا أودُّ، في المقام الأول، أن أعبر عن اعترافي بالجميل لكارل يواكيم واينتراوب K. J. Weintraub الذي أبدى اهتماماً فائقاً منذ سنوات طويلة بالنسخة المبكرة لمخطوطتي، وأيدني بأريحية ودأب. كذلك أشكر ستيوارت م. تيف S. M. Tave الذي أيدني كذلك بتشجيعه ومنحني الوقت اللازم لإعداد النسخة الحالية وإتمامها. أخيراً، وفي أثناء المراحل التحريرية الأخيرة للكتاب، قام العميد فيليب جوسيت Ph. Gossett، جرياً على التقليد النبيل لأسلافه، بمنحني الوقت الذي احتجته لعملية النشر.

أما سوزان بينكني ستيكفييتش، زوجتي وأقرب زملائي، فلمساعدتها التي لا تقدّر بثمن أشكرها شكراً لا حدود له.

ياروسلاف ستيكفييتش



## تقديم

لا يزالُ العربُ أنفسهم ينظرون إلى الشعر العربي الكلاسيكي، ومع القرآن الكريم(\*)، بوصفهما أبرز منجزات الثقافة العربية الإسلامية. ولكن استمرار شكل شعري بعينه وهيئته الأدبية داخل هذه الثقافة - أي القصيدة العربية الثلاثية الأجزاء (نسيب ورحيل وفخر) - منذ العصر الجاهلي حتى العقود الأولى من قرننا المنصرم أنتج شعراً مُحكَّكاً تحكيكاً جعله يُحقَّقُ وعياً بالشكل في أقصى درجاته صرامةً ناهيك عن دقَّة التعبير في طياته. ولم يدرك الحسُّ النقديُّ والشعريُّ الغربيُّ ذلك بسهولة، ولم يُعطِه حقُّه من التقدير الذي يستحقه. ذلك أن استيعاب القصيدة العربية ذلك التناقض الكامل بين الغنائية والشكلانية - وهما صفتان لا تزالان تُنسيان بقوة في نظرية النوع الأدبي الغربية إلى ميراث الرومانسية، كما أنهما لا تنسجمان معاً في محيط ذلك الميراث - ظلَّ أمراً مُربكاً لمعايير الإستبطان والحساسية الغربية. ولمواجهة هذا التحدي الذي تطرحه القصيدة العربية يتخذ الكتاب الحالي من النسيب موضوعاً له. والنسيب هو القسم الافتتاحي الغنائي-الرثائي في القصيدة، وهو كذلك أكثر أقسام القصيدة الذي يُعرِّضُ التبلورَ الشكلي الخالص فيها. ولهذا تنجّه الدراسة عن عمد لأن تكون قُطبيّة واستيعابية. ذلك أنها عندما تقترب من الشعر العربي الكلاسيكي من منظورات أدبية غربية فإنها تفعل ذلك لتحقيق هدفين: يتمثل الأول في استعراض حقيقة أن التقليد الشكلي الصارم للقصيدة العربية القديمة، بغض النظر عن أن ينتج التكلف والتصنُّع اللذين توقَّعُهما القراء الغربيون، ووجدوهما فيه عملياً، كان تقليداً قادراً على توليد حالة غنائية رقيقة وناضجة بالحياة. ويتمثل الهدف الآخر في استيعاب الغنائية العربية الكلاسيكية في فهم أكبر للشعر الغنائي من مدخل مقارن بوصفه نوعاً أدبياً، وبوصفه نوعاً تجريبيّاً. وقبل

(\*) القرآن الكريم، كتاب الله الموحى، هو النموذج الأعلى للبلاغة والتشريع، وهو دستور حياة في الثقافة العربية الإسلامية التي هي من منجزات العناية بنص القرآن الكريم. [الناشر].

اختيار أي منظور عربي - أو ما يمكن أن نسميه "حديثاً" - فإنه ليس ثمة توفير للجهد أو ضئٌ بأي مستوى للخبرة الذاتية من أجل إعطاء النص الشعري - بما هو نصٌ شعري عربي - أوليةً كاملةً. وبالمثل، أيضاً، أخذت ملحوظات النقاد العرب القدماء في الحسبان، وإن كان هذا بصورة ضمنية أكثر منه على نحو صريح. وفي المستوى الضمني ثم كذلك الإصغاء إلى أصوات الشعراء وهي تُقدِّم تفسيراتها وقرائنها (الضمنية على نحوٍ مُتنوع) للرسالة الشعرية التي يحملها تقليدهم الأدبي، الأمر الذي سمح بوجود الحلقة الجوهرية للأشياء المدركة ذاتياً من الناحية الثقافية والتاريخية.

وهكذا فإن صبا نجد لا يُخاطبُ المختصين في الأدب العربي فحسب، بل يُخاطبُ بالقدر نفسه القراء في حقول الأدب الأوربي، والأدب المقارن، والنظرية الأدبية.

ولما كان النسيب هو غاية الكتاب الأساسية، فإن فصوله الخمسة تقود القارئ بطريقة منهجية غير مباشرة، ولكن على نحوٍ متصاعدٍ تصاعداً لوكياً، من مسائل البنية الكلية (القصيدة) إلى متابعة لتاريخية الثابت الغنائي (النسيب)، ومن ثم إلى المقابل العربي لفكرة سيلان Celan عن الغنائية في ديوانه ورده لا أحد Niemand's rose (\*)، أي الطلل الذي يتأبى على الزمن، أو يسكن خارجه.

يُقدِّم الفصل الأول، "الغنائية العربية وبنيتها: النسيب داخل القصيدة"، ثلاث نظريات عن بنية القصيدة الثلاثية: وهي النظرية البلاغية، والنموذجية، والانتروبولوجية - الأسطورية الشعرية، وذلك على نحوٍ يجعله صالحاً لأن يكون مقدمة للكتاب ككل. ومع ذلك فإن النظريات الثلاث مثارة حتى إنها لتبدو بمثابة انكسارات بنيوية تنعكس إحداها على الأخرى. فهذه النظريات الثلاث أقرب إلى أن تكون ثلاثة أوجه للقصيدة.

(\*) الإشارة هنا إلى بول سيلان Paul Celan (واسمه الأصلي هو بول انتشل P. Antscl)، وهو شاعر غنائي يكتب بالألمانية، ومن أصل يهودي. ولد في تشيرنوفيتز Czernowitz (الآن تشيرنيفتس Chernivtsi)، رومانيا في وقت مولده. وهي الآن تقع في أوكرانيا في ٢٣ من نوفمبر ١٩٢٠م، والمتوفى في باريس نحو ٢٠ من أبريل ١٩٧٠م. مات منتحراً بالقفز في نهر السين. ويُعد ديوانه ورده لا أحد Niemand's rose، الرابع من بين تسع مجموعات شعرية. وقد عبر في شعره عن إمكانية وصل العالم وما يتجاوزه. ومع ذلك فإن أشعاره الغنائية استخدمت مفردات ذات طبيعة قاسية. [المترجم].



أما الفصل الثاني، "النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحبح الروحي"، فيوضّح كيف تطوّرت الرثائيات الشعرية العربية الجاهلية على الرسوم الخيالية تاريخياً حتى أصبحت تعبيراً عن الحنين الروحي في الشعر العربي الصوفي. ويتناول الفصل الثالث، "الاسماء، الأماكن المميّزة، القصائد الرعوية"، الاستخدامات الرثائية لاسماء الأماكن الرعوية، وعلى هذا الأساس يقارن بين هضاب نجد في الشعر العربي ونظيرتها أركاديا Arcadia في التقليد الأدبي الأوروبي. وفي الفصل الرابع، "مروج في السماء"، مع الاعتراف بالعنصر الرعوي في القصيدة الغنائية العربية، يتمُّ تأسيس خلفية مشتركة للمقارنة بين القصيدة العربية والقصيدة الرعوية الأوروبية. ثم يمضي الفصل إلى تناول موتيف "رعي النجوم" الأكثر التصاقاً بالشعر العربي. أما الفصل الخامس والآخر، "في البحث عن الجنة"، فيُعنى بوضع النمط الأصلي الرعوي الفردوسي في محل أكثر وضوحاً، وذلك من خلال الرجوع أولاً إلى النثر العربي في القرون الوسطى، مثل رسالة الغفران للمعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، وهما زيارتان أدبيتان إلى الجنة والجحيم، وكتاب ألف ليلة وليلة، ومن ثم إلى صورة النسيب الرثائية الشعرية عن الرسوم الخيالية في الصحراء العربية الجاهلية، وفي النهاية إلى أطلال قصر مدينة الزهراء في الأندلس. وبهذا تصل أطروحة الكتاب، والتي هي بقاء المنظور العربي الرمزي في حياة النسيب، إلى اكتمالها النظري. لحذفنا هنا فقرة قصيرة، يشير فيها المؤلف إلى أسلوبه في ترجمة الأشعار العربية إلى الإنجليزية على نحو أدبي، يقع على المعنى الأصلي ويحافظ على شعرته في الوقت نفسه. وبالطبع هذه مسألة مهمة يمكن تناولها - بل ينبغي - في مقام آخر، من منطلق دراسات الترجمة الحديثة - المترجم }.



## مقدمة المؤلف للطبعة العربية

على الناقد الأدبي أو الباحث الأكاديمي، لحظة يقرّر أن ينظّم أفكاره الخاصة بموضوع بحثه، أن يختار لنفسه لغة يدوّن من خلالها كلّ ما لديه من القول. فقد لا يكون من الضروري أو المفروض أن تكون لغة اختياره أقرب لغة من المادة المعنوية، فربّما تكون بعيدة عن لغة الموضوع بذاته بعداً صعب الانسجام مع لغة أخرى - إلا إذا كان لها أن تتسجم. ومع ذلك فكم تمنيت أن أوّلّف هذا الكتاب - الكتاب عن صبا نجد - باللغة العربية، إلا أن الظروف الأكاديمية الضيقة كانت أصلاً قد فرضت عليّ لغتها - أي لغة مؤسستها في محيطها المحلي. أو ربّما لم يحدث هذا أبداً مثلما أنا أتصوره الآن، أو مثلما أحاول خفية أن أقول وإن أسوّغ نفسي، لأنني في أغلب الظن كنت أعدّ - ولا أزال - مشروع تأليف كتاب طموح مثل الكتاب الراهن باللغة التي كان لا بُدّ أن تكون هي وسيلة التعامل بالموضوع - ناهيك أن تكون جزءاً من تلك اللغة ذاتها - أمراً يفوق طاقتي.

فكمّ فرحت عندما جاءني زميلي وصديقي د. حسن البنا عز الدين فعرّض عليّ مشروعه لترجمة صبا نجد إلى اللغة العربية لأن بهذه الطريقة - هكذا قال لي - وقلت له - سيصبح كتابي مفتوحاً على مصراعين تلك الازدواجية بين النية والهدف التي كانت أصلاً قد دفعتنني إلى تأليف الكتاب. وتلك الازدواجية غيبتها كانت هي، في الحقيقة. جزءاً مكوّناً لفكرة الكتاب لأنني في مجال النقد الأدبي وفي مجال البحث في أيما كان الادب من حيث "جنسيته" اللغوية أبداً لا أتقيّد - فطرياً ومنهجياً - بأضيق مدار المجال؛ وهكذا أصبح كتابي عن غنائية الشعر العربي وعن نسيم صبا نجد مجالاً مفتوحاً - من خلال الادب العربي - على غنائيات آداب أخرى وشعرياتها. وكان ذلك شيئاً ضرورياً من حيث موقعي المنهجي ومن حيث ما أثاره ذلك الموقف من الاصداء - مفروضة ومعنوية - بين منطقي الذي هو الادب العربي والاسرة الواسعة للآداب المتقاربة والمتجانسة التي، إن أرفقنا سمعنا تلقّطنا ضمن تناغم أصواتها - أي سمفونيّتها - الصوت الفريد المتناغم في

آنٍ واحدٍ - الذي هو صوت الشعرية / الغنائية العربية .

فخلاصة القول أن كتابي عن صَبَا نَجْدٍ هو كتابٌ عن كُنْهِ وَعُمُقِ ذلك القولِ الجذريّ الذي نسميه "الشعر" - عربياً و كلياً . ومن شروط أن "نعيش" هذا الشعر الكُلِّي كُنْهاً وَعُمُقاً بِكُلِّ وَعْيٍ، علينا أن نبتدئ من منطلقنا الذي هو الشعر العربي - أو أن يكون هو حادياً لنا على مراحلٍ مُورِّنا بين آفاقِ القولِ الجذريّ .

فمن حيث إن لكتابي عن صَبَا نَجْدٍ، أي عن كُنْهِ غنائية الحنين في الشعر العربي، أكثر من منظور موضوعاتيّ وحتى أكثر من أسلوبٍ في البحث والتأليف فانا على كامل الوعي بصعوباتٍ واجهت الدكتور حسن البنا عز الدين مُتَرَجِّماً . فأنا مُعْجَبٌ بصموده وبصبره، وأكثر ما يُعْجِبُنِي فيه هو عِلْمُهُ الوافر في كلِّ المجالات التي تَفَرَّغَتْ إليها في الكتاب، لأنه فعلاً شيءٌ نادرٌ وحظٌّ فريدٌ أن يَجِدَ كتابٌ ما في مجالٍ شديدٍ التخصُّصِ مُتَرَجِّماً لا يَقِلُّ عِلْماً وتَخَصُّصاً عما يطالبُ به أصلُ النصِّ ورُبُّما يزيدهُ . فهكذا يمكنني عدَّ صَبَا نَجْدٍ نصّاً ذا أصْلين .

ياروسلاف ستيتكيفيتش

بلومنجتون، إنديانا

في ٢٠ من يناير ٢٠٠٣ م

## الفصل الأول الغنائية العربية وبنيتها النسب داخل القصيدة

باطرادٍ شكليٍّ فائقٍ حافظت القصيدةُ بشكلها المعروف، وهو الشكل الأكثر تميّزاً في الشعر العربي حتى وقت قريب، على أكثر الممارسات صرامةً للقانون الشعري الذي يحكمُ محتواها. واحتفظت القصيدة خلال كل الفترات الخلافة الأساسية للتاريخ الأدبي العربي بتبلورٍ لثيماتِها { themes }، والمفرد "موضوعة"، والصفة "موضوعاتي" ومعانيها وبتراكمٍ للصرامة الشكلية. وبمرور الوقت نُمّي تبلورُ المعنى هذا في عددٍ جدٍ محدودٍ من التيمات المُخططة بُنيويّاً ومن خلال الصرامة الشكلية لتتابع هذه التيمات وتفاعلها، قوّة ذات طبيعة شاعرية شبه طقوسية في الشاعر والمُتلقَيْن. ولم يكن عدم ظهور موضوعٍ بعينها متوقعةً في عملية تلقي القصيدة العربية منفصلاً عن "تجربتها". وبسبب هذا التبلورُ المشحون للمعنى على نحو خاص يُمكن دراسة عناصر الشكل الشعري العربي بوصفها مُجرّدت؛ بل إنه يجب إدراكها بهذه الصفة، أي بما هي أعراف جوهرية، ينطوي كلُّ جزءٍ من التجمّد الموضوعاتي {نسبة إلى موضوعة} وعملية التحوّل الأسلوبية فيها على رمزٍ ضمني، بصورة تصل تقريباً إلى درجة الاختزال. وفي هذه النقطة قد يراودنا التخمين في وجود بقايا مرشحة لعناصر تعود إلى اهتمامات قديمة بالامة والعرق. وعلاوة على ذلك، فإن القصيدة، بما هي شكل جوهرية، تعطي التعبير العربي الشعري حساسيةً فائقةً بالتحكم الداخلي والاكتفاء الذاتي. إنها ترسم أفقاً بعينه، مختزلة رؤيةً جماليةً كليّةً إلى عالمٍ صغير. ومن هذا العالم الصغير، بوصفه نموذجاً للعقل، وعادةً للفكر، أو حالةً للرؤية، تبدو القصيدة وقد أشبعت حاجةً إلى تركيب كليٍّ من وجهة نظر ثقافة بكاملها عن العالم، والحياة، والخبرة التاريخية. إن بروز هذا الشكل الشعري من داخل العملية التاريخية الانتقالية من العصر القديم إلى العصور

الوسيلة لذو دلالة في حَدِّ ذاته: فالتركيبُ كان هو قالب الفكر والتعبير على عتبة الانتقال الثقافي من العصر القديم إلى العصر الذي يليه. أما الثقافة العربية الجاهلية فيمكن النظر إليها جغرافياً بوصفها ثقافة هامشية في حَدِّ ذاتها، ولكن بما إنها وُلِدَتْ في ظلال الثقافتين اللتين وَرَثَتَا العصر الهلنستي القديم، أي البيزنطية والساسانية الفارسية، فلا مَقَرُّ لها من أن تكون جزءاً من عملية الحَمَلِ {التاريخي} التي انتجت أخيراً ما ندعوه إنسان العصر الوسيط والعقل الوسيط. وإنه لينبغي أن نَجِدَ طريقنا نحو بعض الملامح الواهنة لذلك الإنسان النائي وذلك العقل المُحَيَّر في دلالة الأقسام الرئيسة للقصيدة العربية - ويَجِبُ أيضاً أن نبحث في العقل الضمني وراء عملية بناء تلك الأقسام الرئيسة في القصيدة بوصفها كُلاًّ شكلياً.

إن أقسام القصيدة واضحة. وتوجد في بنيتها الموضوعاتية المتتابعة ثلاثُ نَوَى {ج نواة} موضوعاتية أساسية: (١) موضوعة الفقد والشوق (النسب)؛ و (٢) موضوعة الرحلة أو "الرحيل"؛ و (٣) موضوعة الفخر بالذات (الفخر)، وموضوعة الفخر بالآخرين (المديح)، وموضوعة نقیض المدح (الهجاء)، في البديل الساخر لـ "القصيدة المستقيمة"<sup>(١)</sup>. ولكي تكون لدينا فكرة متماسكة عن الشعر العربي، وفي المقام الأول عن غنائية النسب، يجب بادئ ذي بدءٍ أن نَتَحَوَّلَ إلى القصيدة بوصفها بِنْيَةً مُؤَطَّرَةً وأداة شعرية. ومع ذلك فإن هذه الصياغة الأولية للمقصد تضع أمامنا بعض المشكلات التي تَتَعَلَّقُ ببحث "شكلي": فقد تَمَّ تَمْيِيزُ "أداة" بعينها للمعنى وللغنائية، وتَمَّ اقتراحُ بنية ماء، وأمكن اكتشاف اسم فريدٍ {القصيدة} إلى حَدِّ ما. ناهيك عن أننا عندما نُجْزِي "شكلاً" و "اسماً" على هذا النحو نكون قد فتحنا الباب على الثنائية المعرفية المجردة للشكل والمحتوى.

وسوف نبدأ أولاً بتدبر هذه الثنائية. لم يُصَب الشعر العربي سوى الإخفاق على نحو خاص في الجدل حول الشكل والمحتوى. وصحيح أن النظرية العربية الشعرية لم تسعف بَعْدُ بصورة كافية بطرح بديل للمدخل النفعي، والبلاغي للشعرية بوصفها صنعة.

وليس ثمة كثيرٌ يُمكن للمرء أن يقوله نياًبةً عن الشعرية العربية بعد قراءة رأي الملاحظ (ت ٢٢٥هـ/ ٨٦٨م) الذي يذهب فيه إلى أن المعاني، وهي نظير الأفكار الشعرية، مطروحة في الطريق، وكل عمل الشعر أن يختار منها وينظمها. "فإنما الشعرُ صنعةٌ، وضربٌ من النسيج، وجنسٌ من التصوير" (٢). وقد تكلم قدامة بن جعفر (ت بعد ٣٢٩هـ/ ٩٣٢م) بعد ذلك في الموضوع نفسه بدقة "أرسطية" إضافية. فبالنسبة إليه تكون المعاني بوصفها الأفكار الشعرية هي المادة الخام، وتتكون صنعة الشعر من فرض شكل بعينه على هذه المادة (٣). وبهذه الطريقة يرى قدامة كذلك موازنة بين صنعة الشعر وكل نوع آخر من "الصناعات". ويستخدم أبو هلال العسكري (ت بعد ٤٠٠هـ/ ١٠١٠م) الموازنة مع جسم الإنسان وما يغطيه من ملابس: فأحدهما هو المعنى؛ والآخر هو الكلمة (٤). ولكي لا نذهب بعيداً، يعطينا ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ/ ٩٣٤م)، في كتابه عيار الشعر الخطوات الإجرائية التي تساعد من ليس بشاعر على أن يقول الشعر، والطريقة التي يضع بها كل المكونات معاً ثم "يمزجها جيداً" (٥).

ومهما يكن من أمر، يُعدّ منظرو البلاغة العربية، في كل هذه التأملات غير المهمة في المشكلة الرئيسة للفكر الجمالي كله، نقاداً كلاسيكيين جدداً بالمعنى ما بعد الأرسطي. فليس ثم ما يميزهم كثيراً من التقليد الكلاسيكي الجديد الأوربي المتأخر برمته (٦). أما الامثلة التي يرد فيها التشبيه الهوراسي من أن الشعر مثل التصوير *ut pictura poesis* فهي فقط التي تكشف عن مظهر يبدو فيه الشكل والمحتوى أكثر اتحاداً وقرباً من خلال القصد العام للمحاكاة. وتُختزل هذه الإشارات، عند ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ/ ١٠٦٥م أو ٤٦٣هـ/ ١٠٧١م) إلى مجرد تلميحات لا تتعدى كثيراً تعبيراً موقفاً لشخص آخر (٧). أما عند عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ/ ١٠٧٨م)، فسوف تصبح هذه الإشارات نظرياته المتعددة عن المعاني، وهي نظريات تنكر غالباً، لكن دون أن تكون بالغة الدقة في صياغتها (٨).

ومع ذلك فربما ينبغي لنا أن نعيد النظر في مسألة الفصل بين الشكل والمحتوى، والتي

لا شك في أن كل مظاهرها تجمعت في الكتابات النقدية المنتجة إلى العصر الوسيط. وفي المحيط الفلسفي للعصر كان على المرء أن يختار بين طريقتين لصياغة المقولات الجمالية: الأفلاطونية والأرسطية. وعلى الرغم مما توحى به الفكرة الأفلاطونية عن وحدة الشكل والمحتوى من إيجابية فإنها ذات تأثير محدود، منقلب على نفسه في الممارسة الأدبية. ففي داخل الأفلاطونية يكون جُل ما يهدف إليه الشاعر هو إنجاز صورة وهمية لصورة عن واقع مثالي. وإذا حصل الشاعر على هذه الصورة الوهمية عن طريق المحاكاة، فإن تلك المحاكاة نفسها كان لها {بالتالي} موضوع ثانوي تحاكيه. أما الرؤية المباشرة للمثال فتظل مقصورة على مملكتي الوحي النبوي والتامل الصوفي. وقد نم عن عمد تقريباً استثناء الشعر من الانتماء إلى المملكة الأولى، في حين كان في الأخرى ربيباً stepchild وحيلة subterfuge. إن قلة الإيمان بالشعر بوصفه تقريراً للحقيقة يمكن أن نجد جذورها في التعارض الأفلاطوني {بين المثال والواقع}. وسوف يكون دفاع الشعر عن نفسه حينئذٍ من الناحية النفسية صحيحاً في حد ذاته من جهة استخدامه المفارقة irony والتناقض الظاهري paradox: وسوف تكون عبارة "أعذب الشعر أعذب" مقولة عربية<sup>(٩)</sup>، وسوف يجيب الباحث (ت ٢٨٤هـ / ٨٩٧م) بكل ثقة وإيجاز:

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشَّعْرِ يُلْقَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ<sup>(١٠)</sup>

وبصوغ شكسبير هذا المعنى على نحو أقل إيجازاً:

أودري: لا أعرف ما هو الشعري؛ أهو الصدق في العمل والقول؟ أهو شيء حقيقي؟  
تاتشستون: كلا، في الحقيقة: ذلك لأن أصدق الشعر أكثره ادعاء...<sup>(١١)</sup>.

أما بالنسبة إلى فيكو Vico فإن الإنسان الحالم، ذلك الذي يرغب في أن يصبح الإنسان المبدع (الشاعر)، هو الذي لا يبحث عن تحقيق ذاته في الكذب بقدر ما يبحث عنها في التناقض الظاهري paradox للشعر، "الاستحالة المقبولة" "the credible impossibility"<sup>(١٢)</sup>.

وهكذا يُلْقَى المذهب العملي الأرسطي للمحاكاة قبولاً واسعاً؛ إذ الغاية والوسيلة محدّدتان فيه بوضوح. وفي عصر لا يزال فيه البعد الرمزي للإبداع الشعري يراوغ مُفْلِتاً



من قبضة التجريد الواعية، يُمكنُ للمبدأ المحدد للمحاكاة أن يُفهم بوصفه وسيطاً منهجياً، أو تشبيهاً أصلياً. وهكذا تقترب المحاكاة من الجوهر الحقيقي للمبدأ الشعري الأول، الذي يُسمَحُ للشاعر من خلاله أن يتشبث بمملكة الواقع والصدق التي ينتمي إليها. كما أنه ليس مُهماً بالنسبة إلى الشاعر ما قبل الرومانسي وما قبل الرمزي إن كان يُحقق الوحدة المُتخيلة للشكل والمحتوى، ولكن المهم هو ما إذا كان الشكل والمحتوى لديه مُتحدّين بقدر الإمكان دون أن يتلاشى مفهوم كل منهما. ومع ذلك، لو أسس المرء فهمه للجمالية العربية وإليات الإبداع فيها على الصورة النمطية لثنائية الشكل والمضمون فلن يفيد هذا على أقل تقدير. ودائماً ما كان تعريف الشعر المعروف في النقد العربي التقليدي بأنه "كلام موزون مُقفى" (١٣) تعريفاً تمهيدياً فحسب. فهو تعريف وصفي خارجي أولي سابق للرأي النقدي. وكان على أي ناقد عربي أن يكون أعمى وأصم أو عديم الإحساس كي لا يلحظ ما هو واضح. ووراء هذه النظرة الأولى، تعرض لنا المصادر النقدية العربية والشهادات الشعرية على نحو كافٍ توافقاً مُثلاً للعبارات "الافلاطونية" العاطفية التي تتصل بمصادر الإحساس الشعري وطبيعته وتأثيراته. إن نقص محور كُلّي يقوم عليه هذه العبارات والتناقضات الداخلية الكثيرة فيها يُمثلان علامة على العصور التي قبلت فيها أكثر منها علامة على خصوصية مداخل الجمالية العربية.

ومن هنا أيضاً يستطيع المرء، عوضاً عن أن ينظر إلى علامات ثنائية الشكل والمحتوى، أن يعكس المنظور بالسهولة نفسها ويرى في الشعر العربي أقرب تزاوج ممكن - أو الرغبة في أقرب تزاوج ممكن - بين الشكل والمحتوى، لأن ذلك الشعر تحديداً شعر "شكلي" إلى حد كبير. وفي حقيقة الأمر، إننا في الأمثلة التي يصبح فيها الشكل هو المحتوى نفسه نقع على وحدة فريدة كاملة، على نحو ما نرى في فن الزخرفة العربية (الارابيسك). إن بنية كهذه تستحضر المحتوى بمعنى ملموس أقرب إلى الشكل من القوائم أو الخطابات غير المُحكمّة، المُتّدة للطبيعة الملحمية. وعلى سبيل المثال، يسيطر الشكل في وحدة

البيت الشعري العربي الشكلية على المحتوى سيطرة أكثر إحكاماً من أي نمط في الشعر الأوربي . وكما أن تقسيم البيت الشعري العربي إلى شطرين يدعو إلى تقسيم أبعاد للمحتوى، فإن ظاهرة "الشكلية" العالية لتوازي المعنى بين الشطرين تدمج ما يسمى بالمحتوى في الشكل بطريقة شبه فطرية . ولا يمكن أو بعقل أن ننظر إلى كل هذه العناصر، ومعها الوزن، وبدرجة أقل، القافية، على أنها مفروضة ببساطة على المحتوى من الخارج . فليس من محتوًى يمكن أن يتحمل نظرياً مثل هذا العبء . ومع ذلك فعلينا، بدلاً من الخضوع لقيود الشكل، أن نسلّم بأن المحتوى الشعري لا يحيا فحسب بل يزدهر، وخصوصاً بطرق غير معتادة، ويستمد من ضرورته قوة غريبة وصلابة ذات تأثير خيالي .

لقد شغلَ تماسك الشكل والانسجام الداخلي للبنية اهتمامَ المنظرين القدماء وتابعيهم من العرب والأوربيين على نحو ملحوظ للغاية . فهو راس يبدأ كتابه فن الشعر بمثال عن الكائنات المختلفة، مثل امرأة يعنق حصان، وبعض الزوائد والأطراف للأذرع والمسيقان، وريش مختلف ألوانه، وكل هذا يُصَبُّ في سكة نحيلة لا لون لها . وبعد أن يسخر من كل هذا، وغيره الكثير، يعطي الشاعر الطمّوح نصيحة أستاذ: "باختصار، ليكن العمل على نحو ما تريد، ولكن دعه على الأقل بسيطاً وموحداً" [denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum] (١٤) .

وبالنسبة إلى الملاحظ، فإن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل الخارج فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً جيداً وصَبَّ سبكاً واحداً" (١٥) . أما تأكيد أبي علي الحاتمي (ت ٣٨٨هـ / ٩٢٨م) أن "القصيدة مثلها مثل الجسم الإنساني" فيستدرج الخيال النقدي إلى مثال أكبر للوحدة، ولكنه أيضاً لا يعكس شيئاً أكثر من إحساسه المتميز ثقافياً بالشكل . إن الوحدة العضوية المتجانسة كل التجانس في ذهن الحاتمي تعني أن القصيدة لا تتخلّى عن خصائصها البيوية المعترف بأصالتها على نحو ما نعرفها أو على نحو ما كان ناقد مثل ابن قتيبة يعرفها (١٦) . أي بوصفها ترتيباً تتابعياً، وإن كان في معظم الأحوال إردافياً، لنسيب ما، ثم رحيل، وأخيراً فخر / مديح . وهذا ما عناه الحاتمي

بالشكل "العضوي"، وكان الجسم الإنساني البيولوجي هو الموازي له. وإن معادلة الحائمي، في أفضل الاحوال، عبارة عن تحويل استعاري لما نختار أن ندعوه نموذجاً بيولوجياً، وفي النهاية علينا أن نتقبل حقيقة وجود حساسية "مشروطة"، وعادة ثقافية عميقة الجذور للغاية<sup>(١٧)</sup>. ومع ذلك، فإن الملحوظات المتصلة بالمبدأ الجمالي العام، وخصوصاً تلك التي تتعلق ببنية القصيدة، وتتجاوز حدود المفهوم البلاغي السائد، قد أخذت مسارها بمجرد صدورها. والأهم من ذلك، علينا ألا ننقل هذه الملحوظات إلى داخل التجربة الشعرية. وبقدر ما ينطبق مبدأ المحاكاة في الشعر العربي على تناول الموضوع، والموضوعية، والموتيف، فإن افتراضاً مسبقاً فيه عن المفهوم "العضوي" الرومانسي للشكل والبنية يطرح تفسيراً يتناقض مع الأفكار العربية الأساسية عن الشكل.

ويبدو أن الشاعر الغنائي الإغريقي السيوس Alceus قد طرح مشكلة أمام النقد الأدبي الكلاسيكي عندما ترك لنا شذرة شعرية تعرف الآن باسم شكوى العذراء -Maid en's Complaint. فالقصيدة تفتتح ببيت عن شكوى العذراء جرّاء ألم عظيم، ومع ذلك فإن الموضوع التالي لهذا هو خُوار أيل. ويلحظ ألين ليسكي<sup>(١٨)</sup> Albin Lesky أنه "ما من أحد شرح هذه الصلة {بين الموضوعين} على نحو مُرضٍ". أما في التقليد الغنائي العربي، الذي يُعدّ فيه هذا الشذوذ الإغريقي المرفوض بوضوح هو المعيار، فإن اللغز مع ذلك يظل ماثلاً على نحو ساطع. فالعناصر البنيوية -الموضوعاتية للقصيدة، في تغيراتها المفاجئة، وتقابل موضوعاتها، وتقلب الحالات النفسية فيها، لم تُشرَحْ على نحو مُرضٍ كذلك.

وفيما يلي سوف نُحدّد ثلاث نظريات، أو بالأحرى ثلاثة وجوه، للقصيدة: تكشف الأولى عن استراتيجيات البنية البلاغية والاستراتيجيات الخطابية؛ أما الثانية فسوف تربط بين معنى البنية وتحوّل كلٍّ من الاعتماد المتبادل بين التيمات إلى تبادل للحالات النفسية والنظام القولبي للمعنى إلى نظام نغمي للموسيقا؛ وسوف تصل الثالثة إلى

مستوى أبعد من ذلك، أي إلى النموذج الأصلي الثلاثي السابق للمنطق، أو إلى أنثروبولوجيا ضبط فيض الحيوية في دورة من التجربة.

#### ١- القصيدة بوصفها استراتيجية بلاغية وخطابية (١٩).

إن الحماسة المتصاعدة لاكتشاف الوحدة في القصيدة العربية الكلاسيكية، وكذلك الفكرة التي تذهب إلى أن قصة ما محكية من بدايتها لنهايتها تبرهن على وحدة الشكل، قد أديا إلى محاولات لفهم القصيدة العربية بوصفها قصة تُحكى أو للنظر إليها بنيوياً بوصفها قالباً مجوّفاً يصب فيه الشاعر موضوعه الشعري، وأن هذا الموضوع سوف يُنظّم نفسه في هذا القالب على هيئة قصة ووحدة شكلية في الوقت نفسه. ومن الواضح أن مدخلاً كهذا مُفرط في التبسيط، وأن مصداقيته في أفضل الأحوال هي كونه استراتيجية أوليّة. وإذا أعدنا هنا حكاية هذه "القصة" ذات القالب النموذجي للقصيدة فلن يكون هذا إلا من أجل الإشارة إليها فيما بعد. وهكذا نقابل الشاعر في البداية كشيءاً وحزيناً في منظر الأطلال، وقد عادت إليه ذكرياته مع محبوبته. ويتبع هذا تغير سينمائي تقريباً في المنظر. وتشع أحلام اليقظة وخیالات الحب مشرقة وتنتهي باستعادة الشاعر رباطة جأشه. يمتطي الشاعر راحلته ويمضي قدماً. والرحلة صعبة، ولكن شجاعة الشاعر عظيمة وقدراته في قيادة ناقته فائقة. وهكذا يصل الشاعر إلى ما يتضح أنه هدفه الحقيقي: قبيلته المحاربة وموضع فخره أو يقف بين يديّ ولي نعمته أو ملكه في بلاطه. ويمثل الوصول إلى البلاط ومدح الملك أو وليّ النعم موضوعاً أساسية نهائية، يُمكن، مع ذلك، أن تُذيل بفخر شخصي أو سلسلة من الأقوال الحكيمة، تمثل اكتمالاً closure للقصيدة.

يُنفق تعريف القصيدة العربية هذا في شكله، وإلى حد كبير، في روحه مع تعريفات النقاد في الحقبة التي ينبغي أن ندعوها حقبة النقد العربي الكلاسيكي الجديد (القرن الثالث إلى الرابع للهجرة). وتستمد هذه الحقبة كلاسيكيته الجديدة من حقيقة أن البرهان التأليفي الذي تستند إليه في قناعاتها لا ينحصر في زمنها فحسب بل يمتد،

على نحو أكثر انتقائية، إلى الحقبة الجاهلية الكلاسيكية الأصل كما يمثلها نموذجياً المجموع الشعري المسمّى المعلقات. وعلى نحو أكثر مباشرة، مع ذلك، يدين التعريف السابق للقصيد في معظمه، سواء فيما فهم منه أو أسبغ فهمه، إلى ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ/ ٨٨٩م) في نصه الوصفي للبنية الثلاثية للقصيد<sup>(٢٠)</sup>. كانت القصيدة بالنسبة إلى ابن قتيبة نموذجاً شكلياً مركّزاً إلى درجة عالية، وقد ساق شرحاً يوضّح وظيفة هذا النموذج. وينبغي أن ننظر إلى موقفه النقدي بوصفه انعكاساً لنمط هذا النموذج وحالة كونه "في مكانه". ومكانه، كما رآه ابن قتيبة، كان مُخَطَّطاً له بعناية. لقد كان {هذا المكان} الساحة البلاطية كما كان، بصورة أكثر اتساعاً، الساحة العامة. أما النمط الضروري الفعّال في تلك الساحة فكان النمط الخطابي. ومع ذلك فإن نية ابن قتيبة الأكثر بُعداً كانت الإمساك باللحظة المراوغة للكلاسيكية الشكلية للقصيد العربية. ويحقق ابن قتيبة هذا التأثير التعميمي أساساً عبر استخدام فعل يعود إلى الزمن الماضي استخداماً فنياً مقصوداً - كما لو كان يقترح أن شعريته مؤسّسة على ممارسة أدبية ماضية له مشروعيتها، وتُمثّل دائماً في الحالة العربية في شعر الجاهلية. ومع ذلك فإن نموذج ابن قتيبة ينطبق كلّ الانطباق حقّاً على القصيدة العربية عندما كانت قد اكتسبت وعيها بذاتها في المرحلة الأموية ثم أصبحت محور قصيدة المدح البلاطية العباسية.

وهكذا يحدّد ابن قتيبة للنسيب مهمة أن "يُجَمِّلَ نحوه القلوب، ويَصْرِفَ إليه الوجوه، وليَسْتَدْعِيَ إصغاءَ الأسماع؛ لأنَّ التشبيب قريبٌ منَ النفوسِ لا يُطْبَقُ بالقلوب". ومن ثم يشرح ابن قتيبة، "فإذا استوثق من الإصغاء إليه، ... عَقِبَ {الشاعر} بإيجاب الحقوق؛ وبعد أن يؤكد صعوبات الرحيل، "فإذا عَلمَ أنه أَوْجَبَ على صاحبه حقَّ الرّجاءِ وذيّامة التاميل"، بدأ الشاعر في المديح بوصفه موضوعه الأساسي<sup>(٢١)</sup>.

وهكذا؛ فإن ما نستنتجه من تعريف ابن قتيبة للقصيد في المقام الأول هو التحقق من أن هذا الناقد العباسي يتحدّث إلينا عن بنية تقوم بوظيفتها بلاغياً؛ ففيها تكمن رسالة ما ومقصود بها أن تكون مؤثّرة<sup>(٢٢)</sup>. وهكذا يجب كذلك على كل مدخل إلى

القصيدية بوصفها بنية ذات وظيفة بلاغية مثل هذه، أن تدخل كذلك، بمجرد إقحام {تلك} الموازنة، في نوع من الشعرية الترابطية بالنظر إلى أشكال وأنواع أدبية أخرى ينتجها المعيار البلاغي؛ أي أشكال أخرى مثل البنيات الخطابية من قبيل الخطبة والرسائل. ولا بُدَّ أن النقد العربي المؤسس بلاغياً كان على وعي بهذا حتى قبل زمن ابن قتيبة، على الرغم من أن الإشارة الواضحة الأولى إلى المشابهة بين القصيدة والرسالة تبدو تلك التي تنسب إلى ابن طباطبا (٢٣).

وطبقاً لابن طباطبا فقد قيل عن الشعر إنه "رَسَائِلُ مَعْقُودَةٌ" وعن الرسائل إنها "شِعْرٌ مَحْلُولٌ"، هو ما يمتدُّ كذلك، إذا نظر إليه على نحوٍ موازٍ، إلى القصيدة والخطبة، مع كون الفرق يقع في الوسيط والظرف الخاص بالقاء كلٍّ منهما أكثر مما هو خاص بالبنية. وما هو أكثر من ذلك، أن الموازنة بين الخطبة والقصيدة، بسبب الشفوية الجوهرية للقاء الشعر الخطابي، يُمكنُ تَتَبِعُهَا على نحوٍ أكثر قرباً (٢٤).

يُعيدُ جورج أ. كينيدي إلى الذاكرة، وهو يتحدثُ عن الطريقة التي يمكن أن يكون الخطيب الأثيني السفسطائي هيميريوس Himerius من القرن الرابع قد ألقى بها إحدى خطبه، مشهداً لا بُدَّ أنه يتناسبُ بلا عناءٍ وسياقٍ النوع الأدبي للخطبة العربية: فيقترح كينيدي أننا "يُمكنُ أن نَتَخَيَّلَ هيميريوس وهو يلقي خطبته في نعمة غنائية متصاعدة، مع إيماءات مرسومة بعناية. ولا بُدَّ أن مستمعيه كانوا من الخبرة بحيث يُقدِّرون الإقاعات. لقد كانت الخطبة تمثل للقرن الرابع ما تمثله قصائد بيندار {نحو ٥٢٢- نحو ٤٤٣ ق. م} للحقبة الكلاسيكية المبكرة" (٢٥). وما يعنيه كينيدي هو أنه في السياق اليوناني الثقافي-التاريخي حَلَّتِ الخطبةُ الملقاةُ على جمهورٍ ما في تلك اللحظة محلَّ القصيدة الخطابية القديمة، وأنها قد أصبحت أكثر تماسكاً أسلوبياً في نسيجها وبنيتها لكن دون أن تفقد شكلها الجوهري المقرر بلاغياً. ومن هنا يستمرُّ تأثيرها في "كثير من الوظائف التي كان يقوم بها الشعر من قبل، فكثير من الخطب المشابهة، بما فيها من عبارات المدح encomia، وأغاني العرس epithalamia، واحتفالات الآلهة (\*)،

هي ترنيمات في نثر شعري" (٢٦).

ونستطيع أن نقول أشياء مشابهة عن الجدل بين القصيدة العربية والخطبة والرسالة في الحالة العربية فحسب لا يزال الجدل قائماً بوصفه مسألة توتر داخلي حتى داخل القصيدة الخطابية نفسها، وعلى نحو يقوم الشكل فيه بوصفه نموذجاً لابن قتيبة، على سبيل المثال. وهكذا مال الأسلوب الشكلي لإلقاء القصيدة إلى أن يظل في سياقه الاحتفالي "العتيق"، إذ يقوم شاعر البلاط العربي، راغباً في أن يتظاهر بجدية قديمة، بإلقاء قصيدته واقفاً منتصباً، وهو يمسك بقوسه مغروساً في الأرض أمامه (٢٧).

وينبغي أن ننظر داخل السياق البلاغي إلى الجوانب الاحتفالية التي كانت تصاحب إلقاء كلٍّ من القصيدة العربية القديمة ونتاجها البلاطي العباسي، طبقاً لوصف ابن قتيبة. وهكذا كان ما يلقيه الشاعر العربي البلاطي، في نظر ابن قتيبة، شكلاً من أشكال الرسالة. وكان طبيعياً بالنسبة إليه، أو في هذا الشأن بالنسبة إلى أي ناقد عباسي آخر ذي توجه بلاغي، أن يترجم هذا الإدراك المؤسس على هذه الموازنة بين القصيدة والرسالة إلى مخطط لإطار خطابي للقصيدة.

وهكذا لو قبلنا أنه من أوج الحقبة العباسية فصاعداً اتخذت فكرة بلاغية ما عن البنية سبلاً واضحة متزايدة في عقول الشعراء والنقاد على السواء، وأن هذا الاتجاه كان يدعمه تأثير متزامن للنظرية البلاغية الهيلينستية، فيمكن أن نكون مستعدين لكي نفهم التحيز النقدي العربي، وأن نرى في الكل البنيوي للقصيدة عناصر يمكن أن تُستوعب وظيفياً في مخطط بلاغي متماسك. وهكذا فإن ما نحتاج إليه، إذا كان لنا أن نفهم الوظيفية الخطابية والحماية النظرية للقصيدة العربية كما عرفها عصر ابن قتيبة، هو نظرية بلاغية للبنية بمعنى، الأساس المنطقي وراء التنظيم البلاغي للقصيدة، وليس بلاغة الأشكال البيانية غير المترابطة وغير السياقية.

من هنا يمكن أن نشرح بداية كلمة "قصيدة" نفسها (مقصودة/قاصدة: بما هي

(\*) في الأدبين اليوناني والروماني اللاتين. [الناشر].

غرض أو غاية) بسهولة فجأة تقريباً بأنها تعني "رسالة خطية" أو بوصفها "الغاية البلاغية" الحاضرة ضمناً في القصيدة. كذلك، سوف نقودنا آليات الإقناع الكامنة في الأنواع البلاغية الهيلينستية، والشيشرونية، والأوربية الوسيطة المبكرة للرسالة والخطبة، إذا أخذناها جميعاً في الحسبان، إلى المخطط البنيوي الفعلي لتلك الأنواع - ونعيداً إلى المدى الذي يحمله الاصطلاح الوصفي الذي طوّره البلاغة اليونانية واللاتينية لها. ونحن غير مضطرين إلى الذهاب إلى أبعد من تعقب البنيات التالية عبر أجزائها المكوّنة الثلاثة، أو الأربعة في الحقيقة: (١) الاستهلال، و(٢) السرد، و(٣) الجدل، و(٤) الخاتمة؛ حتى لو لاحظنا أن "السرد"، في بنية الخطبة الجدلية الشيشرونية، يكون مُنمّذجاً كذلك عبر "استطراد"، في حين يتطور "الجدل" إلى جدلية مكوّنة من "جزء فاصل"، يتبعه "تأكيد"، و"تفنيد". وعلاوة على هذا، فإن غرض "الاستهلال" كان في الفهم الشيشروني - من حيث الجوهر - يكمن في "جعل الجمهور مُنتبهاً ومُوجهاً على نحو جيد" (٢٨). إن التلهف الأبعد لتوضيح الغرض البلاغي المتضمن في الاستهلال يؤدي من ثم بالنظرية الوسيطة الخاصة بالرسالة إلى معادلته بمفهوم الاستهلال الاعتذاري (في البلاغة الوسيطة لاجتذاب تعاطف الجمهور، المسمى *captatio benevolentiae*) (٢٩). إن ملحوظة ابن قتيبة "لِيُجْمِلَ نَحْوَهُ الْقُلُوبَ، وَيَصْرِفَ إِلَيْهِ الْوُجُوهَ، وَلِيَسْتَدْعِيَ إِصْفَاءَ الْأَسْمَاعِ" تشبه كثيراً الملحوظة الشيشرونية "جعل الجمهور مُنتبهاً ومُوجهاً على نحو جيد" حتى ليسمح ذلك التشابه بمعادلة وظيفية بين النسيب والاستهلال. إن قول مُقصد القصيدة العربية "فإذا علم {الشاعر} أنه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التاميل"، على الرغم من كونه لا يزال قولاً مُتسقاً مع مفهوم الاستهلال الاعتذاري *cap-tatio benevolentiae* ما بعد الشيشروني، سوف يخبرنا، مع ذلك، أن "قسم الرحلة" (الرحيل) في نظرية ابن قتيبة للقصيدة هو، في غرضه البلاغي، غير متميز من الاستهلال، حتى لو أمكن أن يكون حقاً من الناحية الأسلوبية سرداً *narratio*. إنه يخبرنا شيئاً آخر بالإضافة إلى ذلك: بمعنى أن النسيب والرحيل في القصيدة العربية يتبعان من الصوت



نفسه أو "الأنا" "persona" الشعرية ذاتها، وأنهما معاً يكونان الجزء الذاتي في القصيدة. ويجب أن نحتفظ بهذه الحقيقة في عقولنا ليس فقط لأنها وثيقة الصلة بفهم نظريات القصيدة بدلاً من النظرية البلاغية، بل لأنها كذلك سوف تساعد، داخل النظرية البلاغية للحقبة العباسية، على شرح الاستغناء السهل والمتقدم عن قسم الرحيل جملةً، دون أخذ صوت الشاعر نفسه، وذاته، خارج القصيدة ودون حرمانه من فعاليتها البلاغية المرتبطة بالاستهلال، والمعتمدة الآن على النسيب اعتماداً كلياً<sup>(٣٠)</sup>.

ويلحظ الفيلسوف ابن سينا (ت ٤٢٨هـ/١٠٣٧م)، الذي طالما أفضى اهتمامه النظري بالبلاغة إلى ملحوظات نقدية عن الشعر، أن الاستهلال ليس الخاصية الحصرية للمخطباء فحسب، ولكن للخبراء من بين الشعراء كذلك. ثم يضيف إلى هذا أن مثل هذه الموازنة يمكن أن تقوم على نحو خاص بين الخطب الخصومية والقصيدة الخطابية، وخصوصاً قصيدة المدح<sup>(٣١)</sup>. وفي الإشارة إلى قصيدة المدح البلاطية العباسية بسماتها البلاغية الخاصة بـ "الرسالة المكتوبة"، يرى ابن سينا ضمناً وجود غاية بلاغية مشتركة ودين شكلي فعلي بينها وبين الأنواع الخصامية من مثل الهجاء، والسخرية، والشار والتحريض، والتي تقدم، مع وضوحها البلاغي الكامل، وحداتها "الرسائية" عبر ذخيرة ثابتة من "الإشارات" الأسلوبية. ويبدو أن ابن سينا كان على علم بالاعتماد النوعي الشكلي المتبادل بين "الخطبة الخصومية" والقصيدة على الأقل في أحد مظاهرها - حتى لو كان قد عكس اتجاه تنازع هذا الاعتماد الشكلي، وذلك لأن الخطبة النثرية الخصومية، طبقاً للتاريخ العربي لبروز الأنواع وتطورها، هي التي أتت في أعقاب قصيدة الهجاء العربية قبل الإسلام، وذلك من حيث الأسلوب والبنية على السواء، وليس العكس.

وقد جمع ألفريد بلوخ<sup>(٣٢)</sup>، بحساسية عالية تجاه الشروط الدلالية، ذخيرة ممثلة للادوات الأسلوبية التي تكشف عن حضور رسالة في القصيدة المبكرة، ذاهباً من ثم إلى اقتراح أن مصطلح قصيدة نفسه، ينبغي أن يكون قابلاً للتطبيق على نحو أصيل على الرسالة فقط، وأن مثل هذه الرسالة، بخصوصيتها الخصومية الغالبة، لن تكون (قصيدة)

*Gedicht* فحسب بل ستكون، حتى على نحو أكثر إقناعاً، (هجاء) *Schmähgedicht* مشابهاً للمعنى النوعي العربي القديم للقافية بوصفها "شِعْرٌ هَجَاءٌ" في البداية وفيما بعد فقط بوصفها "قافية" (٣٣).

وتفيدنا بصورة مباشرة "الإشارة" الأسلوبية للرسالة في هذه القصائد الهجائية الأصل مادام هدفنا هو الوصول إلى تعريف أقرب للنوع. وهكذا نلاحظ أن رسالة ما مقدمة في أوضح صورة، أو في بعض الأحيان معادة بوصفها ختاماً للموضوع، وذلك من خلال فعل الأمر "أبلغ" أو في صيغة المثني "أبلغاً" أو من خلال صيغة مكافئة "بلغ"، وكذلك عبر صيغة "مَنْ مُبْلَغٌ؟"

وهكذا يكون بشامة بن عمرو غير مُوهِم وهو يرسل رسالته الاحتجاجية (٣٤):

فإِذَا هَلَكْتُ وَلَمْ أَتِهِمْ فَأُبْلَغْ أَمَائِلَ سَهْمِ رَسُولَا

وبصورة واضحة مشابهة بيت زهير بن أبي سلمى (٣٥):

أَلَا أُبْلَغُ الْأَخْلَافَ عَنِّي رِسَالَةً وَذُبْيَانٌ هَلْ أَقْسَمْتُ كُلُّ مُقْسَمٍ

وبعد معركة أحد، يرسل البطل المكي عبد الله بن الزبير (ت بعد ٢٣هـ / ٦٤٤م) رسالة انتصار جريئة - شعره الذي لا يصدده أحد - إلى البطل المدني للحزب المهزوم حسان بن ثابت (ت نحو ٤٠هـ / ٦٦١م) (٣٦):

أَبْلَغَا حَسَانَ عَنِّي آيَةً فَقَرِيضُ الشَّعْرِ يَشْفِي ذَا الْغُلْلِ

إن الصيغة الافتتاحية الممتدة "ألا مَنْ مُبْلَغٌ" صيغة مالوفة لدى النابغة الذبياني (٣٧)، وفعل الأمر "بلغ" موجود لدى الشاعر المخضرم كعب بن زهير (٣٨)، ولكن تلك الصيغة تصبح مفضلة لدى الشاعر الأموي مالك بن الريب. وهكذا ففي رثاء ابن الريب المؤثر لنفسه، تُفردُ الرسالة في البداية من خلال النداء الرثائي القديم "يا رَاكِباً" ثم يجعله واضحاً من خلال فعل الأمر المؤكد "بَلِّغْ" (٣٩):

فَيَا رَاكِباً إِذَا عَرَضْتَ فَبَلِّغْ بَنِي مَالِكٍ وَالرِّثَ إِلَّا تَلَاقِيَا

وَبَلِّغْ أَخِي عُمَرَ بْنَ بَرْدٍ وَمِزْرِي وَبَلِّغْ عَجُوزِي الْيَوْمَ إِلَّا تَدَانِيَا

وداخل هذا الأسلوب المؤسس تأسيساً مُحْكماً، يختم الشاعر من ثم مرثيته بإعادة

تقرير الغرض البلاغي الكلي للرسالة<sup>(٤٠)</sup>:

أَلَا مَنْ مُبْلَغٌ أَمْ الصَّبْرِيخُ رِسَالَةٌ يُبْلَغُهَا عَنِّي وَإِنْ كُنْتُ نَائِيًا

تيسر مثل هذه الإشارات الأسلوبية<sup>(٤١)</sup> تعرفنا آلياً تقريباً على الغرض البلاغي لجزء معتبر من الشعر العربي المبكر. وعلاوة على هذا، لا بد أنها تقود إلى تعيين نهائي للنع - القصيدة في وظيفتها البلاغية الواضحة، سواء في بعدها الرسائلي أو الخطابي. وقد يكون الفريد بلوخ قد افترض مسبقاً كل هذا، حتى لو كان اهتمامه التاريخي المتحكم فيه قاده إلى الادعاء لاحقاً أن القصيدة، وقد حُدِّتْ تحديداً موضوعاتياً صارماً بوصفها رسالة، وتؤكد هذا التحديد من خلال اشتقاق اسمها ومصطلح "قصيدة"، تسبق تاريخياً تكون القصيدة المعقَّدة، والمتعددة الموضوعات. وإن هذه "الرسالة" / القصيدة يمكن أن تدعي دقة اصطلاحية. وهكذا يتوجه نقد بلوخ فحسب إلى وحدة موضوعاتية واحدة فحسب في الشعر العربي المبكر: الوحدة التي تعلن عن نفسها أسلوبياً من خلال فعل الامر "أبلغ"،... إلخ. ويتجنب هذا النقد المواجهة مع أي مشكلة تنشأ من التعقيد البنيوي الممكن للقصيدة. ومن ثم فنقدُه عملية ردة تاريخية تجاه معرفة "أولى" افتراضية، تحول دون الحركة نحو المعرفة المشروعة تاريخياً بالمثل عن كمال الشكل.

من الضروري، بعد أن عزلنا الدافع البلاغي للقصيدة بوصفها رسالة، وبعد أن أصبحنا منتبهين لتلك الإشارات الأسلوبية الرسائية، أن نضع في حسابنا الوجود الوظيفي للقصائد الرسائية المبكرة ذات النوع المعقد، لأننا من خلالها فحسب سوف نكون قادرين على تأسيس صلة متوازية مع التقليد الشكلي العظيم للقصيدة العربية.

ثمّة عدد كبير من القصائد العربية المبكرة كاملة البناء، والتي هي رسائل بشكل واضح، يقنعنا على نحو كافٍ بمشروعية القصيدة بما هي شكل وظيفي بلاغياً، أو على الأرجح بكفاءته على القيام بهذه الوظيفة. وهكذا سوف يسهل على امرئ القيس أن يبدأ إحدى قصائده بنسيب رثائي (الآيات ١-٩) عن "الديار" و"الأطلال"، ويندفع إلى حلم يقظة يذكره بعدارى القبيلة الراحلات، وذلك كي ينتقل فجأة إلى احتفال

بناقته التي تتحمل المشاق في رحيل قصير (الآيات ١٠-١٤) ولكنه مُحَدَّد بصورة واضحة. وسوف يُقدِّم الشاعر، بعد هذا، وبإشارة "أبلغ"، الرسالة نفسها بوصفها تعبيراً عن فخره الذاتي (الآيات ١٥-٢١) (٤٢). ومع ذلك ففخر كهذا لا يمكن أن يخلو من نفمة خطابية خصومية، وأساسية إلى حد ما في تلك المرحلة المبكرة.

ويُتَّضحُ هذا النمط البنيوي والأسلوبي للقصيدة على نحو خاص في قصيدتين لبشامة بن عمرو، وردتا في المفضليات برقمي ١٠ و١٢٢. وفي كلتا القصيدتين لدينا نسب افتتاحي ذو مسحة رثائية، تتبعه رحلة ناقة مُعَبَّرٌ عنها بطلاقة غنية في القصيدة رقم ١٠، ورحيل مُدْمَجٌ بدرجة عالية في القصيدة رقم ١٢٢. وفي كلتا القصيدتين، يشار إلى قسم الرسالة بصورة غير قابلة للخطأ من خلال فعل الامر "أبلغ" (٤٣). وبوضوح بلاغي مساورٍ يشير تنوع هذه الإشارة الأسلوبية في قصيدة للنابعة الذباني - وهي أكثر قصائده شهرة - "يَا دَارَ مَيْتَةٍ" - إلى ناقة الشاعر بوصفها الوسيط الذي يحمل رسالته، "تَبْلُغُنِي" و "فَتَلِكْ تَبْلُغُنِي". والرسالة، مع ذلك، عبارة عن شيء ينوي الشاعر (على الأقل مجازياً) أن يحمله بنفسه. والمقصود بالرسالة أن تكون هي خطبة الشاعر، بل حتى التماسه - تقريباً، إذا جاز التعبير - أمام محكمة قضائية. ولهذا يمكن، من الناحية الشكلية، أن تقترب خطبة الشاعر في هذه الحالة من الخطبة القضائية في النفمة والشكل. وفيما وراء كون قصيدة النابعة مثلاً توضيحياً لهذا التنوع تصبح بحق مقررّة للنوع الشعري تماماً بوصفها القصيدة العملية للمدح الملكي والاعتذار الحجاجي. وفي القصيدة، أيضاً، لدينا نسب رثائي (الآيات ١-٦)، يتبعه رحيل معقّد موضوعاتياً (الآيات ٧-١٩)، وأخيراً أطول مديح بلاطي (الآيات ٢٠-٥٠) مَصَوِّغٌ بصورة فنية عالية للغاية وخطبة/رسالة اعتذار حجاجي، تتقدّمها الإشارة الصياغية (البيت ٢٠) "أَفَتَلِكْ [الناقة] تَبْلُغُنِي النعمان؟" (٤٤).

وَمَعَ مَقْدَمِ الحقة الأموية، يصبح النمط البنيوي والأسلوبي للقصيدة الخطابية مؤسّساً بدرجة أكثر انضباطاً، وذلك يرجع في جانب كبير منه إلى الدور المُتَنامي للشعر في

العُرفِ البلاطي . ومع هذا التطور يصبح بناء القصيدة التقليدية، أيضاً، أقل مباشرة في وظيفته، وأكثر التصاقاً بالخطط الشكلي للقصيدة . ويبدأ الشعراء في إعطاء الانطباع بان إحساسهم بالشكل قد استسلم تماماً للإلزام البلاغي؛ وهذا على الرغم من التغلغل غير المتكرر للذخيرة الكاملة لعناصر القصيدة القديمة .

من بين أفضل القصائد الصالحة لتوضيح شكل "القصيدة الرسالة" وتلخيصه في هذه المرحلة ملحمة عبّيد بن الحُصَيْن بن جندل، المشهور باسم الراعي النميري (ت ٩٦ هـ / ٧١٤ أو ٧١٥ م)، وقد حظيت بتقدير فيلولوجي ونقدي في العرف الأدبي<sup>(٤٥)</sup> . وهذه القصيدة، التي لا تنقص عن ستة وثمانين بيتاً<sup>(٤٦)</sup>، مبنية بناءً كاملاً من نسيب (الآبيات ١-٤)؛ ورحيل (الآبيات ٥/٦-٣١/٢٩)؛ ورسالة شكوى، ومدح للخليفة؛ وفخر ذاتي اعتزاري بوصفه أحد مكونات القسم النهائي من القصيدة (الآبيات ٣٠/٣٢-٨٦/٩٢) . ومن المهم كذلك أن نلاحظ أن قسم الرسالة يتم الإعلان عنه من خلال الإشارة المألوفة للفعل "أبلغ"، وأنه على وجه الدقة عن طريق هذا "الاعتلاء" الموضوعاتي المعقد للرسالة يأمل الشاعر في إقناع الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان بولائه غير الواهن له وبالطبيعة الواهية لإعلانه السابق الولاء لمدعي الخلافة عبد الله بن الزبير أو لدخوله في أي هرطقة أخرى . ولهذا نستطيع أن نقول: إن لدينا هنا مثلاً آخر لقصيدة في شكل اعتذار . ومع ذلك، لم يعد الشاعر في هذا الاعتذار مجرد فرد متوسل في بلاط خليفة، ولكن مُحامٍ من أجل قبيلته . وهذا يعطي القصيدة كلها السمة السياسية التي تكون لذكورة أو تقرير مُقدّم إلى ما يمكن تسميته حينئذٍ بلاط الخليفة "الإمبراطوري" . وفوق ذلك، في الوقت نفسه، يظل الشاعر متكلماً باسم القبيلة طبقاً لآكثر التقاليد قدماً في مهنته ومجتمعه .

وهناك تركيز بنوي وبلاغي لقصيدة الراعي النميري، واقع مسبقاً في قسمها الافتتاحي الذي يستلزم، على أساس معجمه الشعري ومكانه في القصيدة، تحديداً أول بوصفه نسيباً، ولكنه نسيب يكشف عند تحليله تحليللاً أعمق عن توافقات مع الوظيفة

الخطابية على وجه الخصوص:

مَا بَالُ ذَلِكَ بِالْفِرَاشِ مَذِيلًا      أَقْذَى بِعَيْنِكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِيلًا  
لَمَّا رَأَتْ أَرْبِي وَطُولَ تَقْلَبِي      ذَاتَ الْعِشَاءِ وَلَيْلِي الْمَوْضُولا  
قَالَتْ خُلَيْدَةُ مَا عَرَاكَ وَلَمْ تَكُنْ      قَبْلَ الرِّقَادِ عَنِ الشُّؤُونِ سَوُولا  
أَخْلَيْدَ إِنَّ أَبَاكَ ضَافَ وَسَادَهُ      هَمَّانَ بَاتَا جَنَبَهُ وَدَخِيلَا  
طَرَقَا قَتْلَكَ هَمَاهِمِي أَقْرَبَهُمَا      قُلُوصًا لَوَاقِحَ كَالْقِسِيِّ وَحُولا  
وينبغي، بادئ ذي بدء، أن نلتفت إلى الصلة المميزة بين "نسب" الراعي النميري، وقسم موضوعاتي بعينه في قصيدة للشاعر الجاهلي الأعشى التي تبدأ بقوله (٤٧):

تَقُولُ ابْنَتِي حِينَ جَدُّ الرِّحِيلُ      أَرَأَنَا سَوَاءً وَمَنْ قَدْ يَتِمُّ

وَتُمَثِّلُ شَكْوَى ابْنَةِ الْأَعْشَى فِي حَدِّ ذَاتِهَا، مع ذلك، نسخة فحسب من الموتيف المعروف والمحدد جيداً، الخاص بـ"العاذلة"، الذي تَحَوَّلَ، على يد حاتم الطائي، إلى القسم الافتتاحي في القصيدة المبكرة (٤٨). ويقدم هذا القسم في قصيدة الأعشى الموضوعية النهائية، التي تناظر في كثير من النواحي الفكرة السوداوية الشائعة عن *ubi sunt* {المشتقة من الكلمات الأولى لنمط من القصيدة اللاتينية الوسيطة، مثل بيوولف} والقصائد الغنائية الإنجليزية الوسيطة، وخصوصاً تلك التي تبدأ بكلمة "أين" {where}، ولكنها تصبح في الإطار الموضوعاتي للعاذلة في القصيدة العربية إحدى المُجَادَلَاتِ المُمكنة التي تقود الشاعر إلى تأكيد ذاته، أو تقوده نهائياً إلى رباطة جاش غير هَيَاة. وهكذا يُمكننا أن نفهم لماذا كان مُمكناً لحاتم الطائي الذي كان لا يزال جاهلياً أصيلاً أن يُحوِّلَ موضوعته المُقْبِضَةَ إمكاناً دون تحفظ إلى النسب الرثائي، ولماذا في النهاية كان مناسباً شعرياً بالنسبة إلى الراعي النميري وهو ينظم القسم الافتتاحي في قصيدته أن ينظر إلى الأعشى. إن الذي حدث في البيت الافتتاحي في قصيدة الراعي النميري هو تشريع عكسي مهم للدوار، وذلك من خلال إشارات مرجعية إلى موتيفات تقع خارج النسب: فلن تكون "محبوبة" الشاعر هي التي سوف ترحل، بوصفها ظعينة (وهي

المرأة التي ترحل في هودج)، تاركة الشاعر-المحب وراءها ليشعر بالأسى والشوق أمام منزل مهجور، ولكنه الشاعر نفسه هو الذي يجب أن يرحل، يدفعه "هَمَان"، "cares" ذواً صبيغة شخصية تماماً، يطرقانه ليلاً كما لو كانا من اتجاهين متقابلين: أحدهما من الداخل والآخر من الخارج. وهناك كثير من الغموض في هذين الهممين، وهما اللذان ليسا من قبيل القلق المُمهلِك للشاعر داخلياً فحسب، ولكنهما كذلك من قبيل "اهتماماته" (٤٩) "concerns" الفعالة التي تشير نحو الطريق الذي يجب عليه أن يسلكه قريباً. وهكذا تنتمي هذه الهموم إلى النسب المُمعكوس على نفسه من ناحية، في حين أنها من ناحية أخرى تعلن مسبقاً بالرحيل. وتعد كذلك هذه الهموم، في تبصُّرها النسبي، مع ذلك، جزءاً من استعارة أخرى، وهي تلك التي تختص بـ"طيف الخيال" الذي يَفُضُّ مضجع المَحِبِّ القانط (٥٠). إن تجسُّداتٍ مثيرة مثل هذه للذكريات في موضوعات القصيدة هي التي يختار الشاعر أن يراها بوصفها هُمومَه / اهتماماته؛ وهي التي سوف يستقبلها بضيافة بدوية جبرية "أَقْرَبِهِمًا"، إما بذهبح الحيوانات (المُطَايَا) الغالية عليه، أو تقديم هذه المُطَايَا لهم كرواحل تَحْمِلُهُمْ إلى مقصدهم حَمَلاً ميموناً. وهكذا تكون الاستعارة الأكبر التي تؤدي إلى الرحلة قد تَأَسَّستُ. ويكونُ التطوافُ اللاحقُ على مطايا الرحلة بوصفها نوقاً ذوات نسب أصيل، بالإضافة إلى فصول عبور الصحراء، قسمَ الرحيل في القصيدة.

وتصل استعارة البنية البلاغية إلى قممتها عندما تكون الرسالة نفسها مُعلَّمة بـ"الإشارة" المناسبة:

أَبْلَغُ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ رِسَالَةٌ      شَكْوَى إِلَيْكَ مُطَلَّةٌ وَعَوِيلا  
مِنْ نَازِحٍ كَثُرَتْ إِلَيْكَ هُمُومُهُ      لَوْ يَسْتَطِيعُ إِلَى اللِقَاءِ سَبِيلا

ومع ذلك تسمح الكلمة المفتاح "سبيل" للشاعر باستثمار الإمكانات البلاغية لقسم الرحلة: إنه يَتَلَثَّثُ استطرادياً عند طول جهوده ومشقتها كي يصل إلى حضرة الخليفة، وهذا يعني، أنه في لهفة ليظهر نفسه من ميوله السياسية المنحرفة السابقة. وعندها فقط

يصبح شكل مخاطبة الخليفة مباشراً<sup>(٥١)</sup>، في حين يتبنى أسلوب التعبير عن مُجادلة الشاعر المُستَوْعَبَة في الرسالة - والتي هي الآن رسالة على نحو واضح - خصائص استطرادية بل وسردية في صورة جدلية. وهكذا يُحقّقُ الراعي النميري، فقط في هذا المُدخَل المُتمهّد بلاغياً إلى المناظرة النهائية والالتماس الضمني، خطاباً سياسياً خالصاً، ومعه يُحقّقُ قصيدةً سياسية. ويحدث هذا بصورة دقيقة، في الإدراك العربي الكلاسيكي للشكل الذي يمثّله الشاعر الأموي، بسبب الاحتفاظ على نحو أثري بالمُحتويات السميوطيقية القديمة لغنائية "تمهيدية" (النسيب)، يتبعها رحيل متوتّر، ومؤدياً في النهاية إلى مناظرة خطابية والتماس بصورة جلية. ومن قبيل الخطأ، في محاولة اختراق المنطق الشكلي للقصيدة، أن ننظر إلى بنية القسم الختامي وحده بوصفه رسالة كافية من الناحية الشكلية - أي بوصفه نوعاً من خطبة أو رسالة غير كاملة، مقتصدة - والتي أصبحت بطريقة ما مثقلة بطريقة غير قابلة للشرح من خلال زيادات بنيوية "لاحقة"، والتي يكون فيها الاستهلال الفعلي بالفعل "أبلغ"، أو أحد تنوعاته، مقصوداً به مجرد الإشارة إلى موقف (stasis?/stance) خصامي أكثر تحديداً. وإذا كان ثمة بلاغة خطابية للشكل في القصيدة العربية الكلاسيكية classical، أو المُتَبَعَة للكلاسيكية classicist، فيجب حقاً أن تكون بلاغة للبنية المُعقّدة وظليفاً، كما يجب أن يأخذ شرح نموذجها في النهاية تحديداً ابن قتيبة الهشّ في الحسبان.

وقد لا يخبرنا، مع ذلك، النموذجُ البنيوي المذكور أعلاه، كونه بصورته هذه مدعوماً بالكفاءة البلاغية للقصيدة بوصفها شكلاً، بصورة كافية عن طبيعة البنية الشعرية نفسها، ومن ثم يتركنا قَلِقَيْن جَرَاءَ الغائزِ شكلية أبعد، وغير محلولة، إن لم تكن مشكوكاً بها، وهي الغائز لا يغيرها النقدُ البلاغي أدنأ صاغية، ولا {يقترح لها} إجابة.

٢- عن الشعر والموسيقا، القصيدة بوصفها سوناتا. النسيب بوصفه "شكل السوناتا".

عندما يُدركُ نظامُ القول في القصيدة، وذلك عبر خطوطها الخارجية المعروفة، ومن خلال اقتراب هذا النظام من منطقة أخرى للمعنى - مثل النظام النغمي للموسيقا - فإن



ما يحدث حينئذٍ هو نُقلٌ للخاصية الصُّلبَة المميّزة للشعر، أي نظامه الدلالي شديد الحافظة، إلى ما كان يراه جوته بوصفه "العُنصرُ السَّائِلُ" (٥٢)، «أي {الجمالُ المخفَّف للقساوة في الحالة النفسية mood التي لا تزال متعلّقة تعلّقاً شديداً ببعض أشكال الإدراك. ويدفعنا إحساسنا بهذا الأمر إلى هذا الحدّ، في حالتنا العربية، إلى الشعور باننا لسنا في حاجة إلى اللجوء لموازاة مع "لغة الأرواح" التوسّطية الأفلاطونية، حيث لا يزال على الموسيقى أن تؤثر عبر "اللغة"، كما لو كانت تقريباً في خوف من أي خلخلة وعدم ثقة من قدرة الحالة النفسية على التعبير عن نفسها في مستويات إدراكية مستقلة.

ولما كانت الكفاءة البنيوية للمزاج النفسي في الشعر العربي هي التي نهتمُّ بها في نوقتِنا خاضر قبل كل شيء، فإن ما يخرج عن هذا الاهتمام هو ضرورة وجود بديل آخر لتحقيق النقديّة شبه المقرّرة، بمعنى إعادة صياغة تصحيحية لعبارة هوراس بأنّ الشعر مثل تصوّير *ut pictura posis* ومنها إلى الشعر مثل الموسيقى *ut musica posis*، ونُنفِهُمُ الآن بوضوح بوصفها غير طامحة لتكون موازاة أفلاطونية (٥٣). وهكذا فإن عنى اهتمامنا العربي للوصول إلى تعادل بين الشعر والموسيقا أن ينجذب نحو فهم خصوصية الحالة النفسية الشعرية، وهي تتحكّم بصورة هرمية في موضوعات *subjects* القصيدة وتيماتِها *themes* وتقرّر استيعابها في بنية القصيدة. وفي النهاية، فإن الموازاة نتي سوف نؤسّسها في الحالة العربية - إذا كان هذا هو الهدف من النقد الشكلي - هي بين نوظيفة البنيوية التي تقرّرها الحالة النفسية للتيّمات في كل من الموسيقى والشعر.

وبذا كانت الشروح تخفق في أمور علم الجمال (الاستطيقا)، فإن المقارنات يجب ألا تفشل أبداً. وهكذا، بالنظر إلى بنية القصيدة العربية، سوف يكون مُعيناً لنا أن نتحقّق، ونحن نتابع الدعوى القائلة "كما تكونُ الموسيقى كما تكونُ الشعرُ"، من أن التقابل البنيوي، لإرد في لأوضاع الحالة النفسية في القصيدة هو الذي يقرب القصيدة من أحد الأعراف لغنية تُمتحن في بها احتفاءً بالغاً في الغرب، أي من شكل السوناتا/السيمفونية في موسيقا الكلاسيكية الأوروبية. فهناك، أيضاً، تكون الحركات وحداتٍ مستقلة، ولا يتبعُ

توالي "الإيقاعات" منطقاً داخلياً واضحاً على الفور، بل يدّعي أنه مؤسسٌ على العُرف، واضعاً على الهامش، إذا جاز التعبير، مجال الوعي الذاتي السيميوطيقي والجمالي، أو مفترضاً على الأقل عَدَمَ ملاءمةٍ وعيٍ ذاتيٍّ مثل هذا<sup>(٥٤)</sup>.

وهكذا، يجب أن تتبع حركة الافتتاح السريعة؛ "اليجرو"، في هذه البنية المسلّم بها، حركةً بطيئةً نقيضة على نحو حاد؛ "أداجيو" أو حركة أقل بطأً ( ذات سرعة معتدلة )؛ "أندانتة". أما الحركة الثالثة فيجب أن تكون مرة أخرى نقيضة وسريعة، خاتمةً للشكل الثلاثي، أو قد تكون بدلاً من ذلك حركة بطيئة؛ "مينويتو" بوصفها تقريراً بلاطياً للمزاج النفسي على نحو مميز، والذي يتمّ تقويته حينئذٍ فقط، أو حسب الاصطلاح الموسيقي، يتمّ تسارعه إلى حركة سريعة جداً؛ "بريستو" أو حركة سريعة؛ "اليجرو" أخرى لحركة الختام "الفينال". وهكذا؛ فإن ما يحدث من الناحية الشكلية هو البنية الكلاسيكية الأخيرة للسيمفونية ذات الحركات الأربع، أو على نحو مساوٍ للتطورات الأخيرة في الرباعية الوترية وفي أشكال صغيرة متميزة أخرى (مجموعة موسيقا الحجرة). ومع ذلك، إذا قارننا هذه البنية الرباعية الأخيرة على نحو ما تمثلها سيمفونية موتسارت رقم ٤١ على سبيل المثال، بتلك السوناتات الكلاسيكية، والكونشرتات، والسيمفونيات الثلاثية البنية، فنحن نتحقق من أن شيئاً من شَيْئَيْن قد حدث في التنوع الرباعي الحركة: فإما أن تكون الحركة الثالثة مندرجة بمعنى أنها مُستوعبةٌ بنيوياً بسبب تشابهها مع الإيقاع الذي ترهص به في الحركة الختامية، واضعين في الحسبان أنها نفسها، وخصوصاً عندما تكون حركة بطيئة، "مينويتو"، تخفق في إنتاج ختام، وإلا فإن الطريق لفهم الانحراف الواضح لحركة رابعة في السيمفونية المتسارعية، من ثم، هو أن نرى في الحركة الختامية، وليس في الحركة الثالثة، مجردَ نموٍّ شكلي لطبيعة آليةٍ وفرعية مقررّة سلفاً، تُغيّر من حجم الشكل دون أن تُغيّر من بنيته على نحوٍ ذال<sup>(٥٥)</sup>. وأياً كانت الطريقة التي ينظر بها المرءُ إلى إضافة حركة رابعة إلى البنية الثلاثية، فإنه ليس عليه، مع ذلك، أن يخلط بين نتائج هذه الإضافة (والتي هي

من حيث المبدأ امتداد للبنية الثلاثية) مع السوناتة الباروكية *sonata da chiesa*،  
الثنائية على نحو صارم ذات حركة بطيئة - سريعة - بطيئة - سريعة.

ويصف رومين رولاند Romain Rolland السوناتة الكلاسيكية على نحو رائع،  
ومتصل قبل كل شيء اتصالاً شديداً بِمُنَاقَشَتِنَا، التي تدور حول الحالة النفسية، ولكنها  
تتعامل في النهاية مع البنية:

لا تَمَثِّلُ البِنْيَةُ كلها مجرد القوانين الأساسية لكل نوع فني خاص، ولكنها تَمَثِّلُ  
لقوانين لا تزال أكثر إلزاماً هي قوانين المجتمع الذي يتوجّه العملُ إليه، قوانين التعقل،  
والذوق العام، الخاصة بكل من التوازن التقني والأخلاقي بين الأطراف المختلفة. وأياً كانت  
العاطفة أو الحس الفكاهي الذي يَتَلَبَّسُ الفنان، فيجب عليه ألا يسلم نفسه تماماً إليه؛ إنه  
يقف أمام جمهور مُمَيَّز، وواجهه الأول أن يَتَوَجَّهَ إلى هذا قبل أن يتوجّه إلى نفسه؛ فيجب  
عليه أن يتوافق مع قواعد الصحة الطبية. وأول هذه القواعد هي، "Ne quid nimis!"  
لا تُصِرْ أَكْثَرَ مِنَ اللازم! ... وإِنَّ لهذا السبب يُوجَّهُ الاهتمامُ في نظام التتابع للحركات  
المتعددة إلى أن العقل سوف يَحْزِنُ كُلَّ شَيْءٍ دُونَ أن يَسْتَبْدِ بِهَ أَيُّ شَيْءٍ. ... مُتَّقِفٌ ومع  
ذلك ليس متحذلقاً، وحساسٌ ولكن ليس مشغوباً، وجامعٌ لأفضل المشاعر في ذروتها  
ولكن غير متلبّثٍ عند أي منها، فهذا الفن المُتَقَنُّ هو للفراشات المُدَلِّلة في الصالونات  
ومصنوع على صورتهن<sup>(٥٦)</sup>.

وليس ثمة شك في أن وجهة نظر ابن قتيبة الملخصة عن الشاعر المجيد ونتاجه  
"البلاطي" الحسن التناول، قريبة من وجهة نظر رومين رولاند في القلب والقلب:

"فالشاعرُ المُجِيدُ مَنْ سَلَكَ هَذِهِ الْأَسَالِيبَ وَعَدَلَ بَيْنَ هَذِهِ الْأَقْسَامِ فَلَمْ يَجْعَلْ وَاحِداً  
مِنْهَا أَغْلَبَ عَلَى الشَّعْرِ وَلَمْ يُطِلْ فِيمِلُ السَّامِعِينَ وَلَمْ يَقْطَعْ وَبِالنَّفُوسِ ظُلماً إِلَى الْمَزِيدِ"<sup>(٥٧)</sup>.

وهكذا إذا كانت السوناتا في القرن الثامن عشر قبل بيتهوفن، تُقدِّمُ مُوازاةً بعينها في  
الشكل والروح لـ "الفن المُتَقَنِّ" للقصيدَة البلاطية العربية، فإنها تتوافق مع الخصائص  
الجوهرية للقصيدَة، بل إنها تؤكدُها بصفاتها شكلاً نوعياً حتى في الصورة التي تبلور بها

هذا الشكل في حقب الجاهلية (٥٨).

واستمراراً مع التماثل الشكلي بين الإيقاعات المختلفة للسوناتا والتميمات المخططة للقصيد، نلاحظ، بالنظر إلى المنحنى العاطفي فيهما، أن الاختلاف الوحيد هو أنه في بنية السوناتا، أو السيمفونية، تأتي الحركة البطيئة والغنائية للاندانته (٥٩) ذات السرعة المعتدلة بعد حركة اليجرو {سريعة} أولية، في حين تأتي في القصيدة التيمات الحزينة والعاطفية للأطلال المقفرة وفراق المحبين قبل حركة الاليجرو في قسم الرحيل بفصوله الدرامية التي تقع في البرية. أما بالنسبة إلى الحركة الثالثة، والتي يمكن أن تكون، حركة مينويتو {بطيئة}، وخصوصاً في البنية الممتدة كمياً للسيمفونية، فإنها تشبه إلى حد كبير في إيقاعها وموضوعها البلاطية إيقاع المديح وموضوعه، وأنحاء الشاعر بعذر مَهْذَب وتوسل. وهكذا يُمكن أن ننظر إلى حركة البريستو {السريعة جداً} النهائية ذات سِكْيزُو {حركة خفيفة} أو روندو {حركة ذات موضوع أساسية متكررة في المفتاح نفسه، ويعاد إليها بعد تقديم كل موضوع فرعية} بوصفها موازية لختام القصيدة.

وينبغي علينا عند هذه النقطة أن نلاحظ أيضاً أن الحركة البطيئة التي تسبق السريعة في السوناتا الباروكية، حيث يصبح التتابع الجوهرى للإيقاعات بطيئاً - سريعاً، تُنتج، عندما تتكرر، البنية الموسعة للإيقاعات بطيئاً - سريعاً - سريعاً - سريعاً. وهكذا، فإن السوناتا الباروكية ثنائية في جوهرها، أ - ب، والمنحنى الإيقاعي لها متسارع. ولما كانت "سرعة" الإيقاع في الموسيقى تتساوى مع الحالة النفسية إلى المدى الذي لا يمكن فصلها بسهولة عن العوامل الموضوعاتية واللحنية، والتي تقرر، بالتالي، اختيار المفتاح والنمط إلى ذلك المدى الذي يكون فيه التسارع الأساسي لما يبرز بوصفه المنحنى الإيقاعي الباروكي هو تسارع من غنائية رثائية نحو المفرح، والمرح، أو البطولي. إن النظام "الكلاسيكي" للإيقاعات إنما يحدث بتوسيع هذه البنية الموسيقية، أي خلال المبادرة بوضع حركة مقابلة، ومن ثم سريعة، للحركة البطيئة الافتتاحية التي تسبقها. وهكذا يكون الإيقاع الافتتاحي الجديد سريعاً عبر حتمية إيقاعية، إذا جاز التعبير، مع

الإيقاع البطيء الذي يظل ثابتاً في الوقت الذي يسمح للبنية بأن تنتهي على الإيقاع السريع الباقي، وقد أعطتنا منحني إيقاعياً متسارعاً في النهاية. وداخل البنية الثلاثية للسوناتا/السيمفونية التي نحصل عليها حينئذ، فإن الحركة الأولى (السريعة) هي التي تغترض الآن الموقع "المميز" مادام الاهتمام موجهاً إلى بنيتها الداخلية<sup>(٦٠)</sup>. إنها تصبح، على الرغم من اضطرابها اصطلاحياً إلى حَدٍّ ما، "شكل السوناتا" "sonata form" الخاص بها، أي تصبح على نحو جوهري أغنية مُدرّكة في جُهرية كلية بوصفها شكلاً معتمداً على الآلات {وليس على الأصوات}. وعلاوة على هذا، فهي، لكونها الحركة الأولى من بنية ثلاثية شاملة، ثلاثية في بنيتها الداخلية نفسها بالمثل، تبدأ بـ (١) شرح *exposition* الموضوعية الأساسية في المفتاح النغمي tonic والمتحرك إلى الموضوعية الفرعية في مفتاح مهيمن dominant وقريب هارمونياً على الأرجح؛ ومتقدماً من ثم إلى (٢) التطور *development*، حيث سيعود بنا المفتاح الفرعي في النهاية إلى المفتاح الرئيس؛ وفي النهاية، استكمال العلاقات بين الموضوعية والمفتاح (النغمي) بـ (٣) خلاصة *recapitulation*. هذه إذن (من أجل الهدف الراهن المخطط بدرجة عالية) هي بنية الموضوعية والمفتاح لتلك الأغنية بدون كلمات {و} المسماة شَكْلُ السُونَاتَا لأنها تعطي صقلاً داخلياً أبعد للبنية المستوعبة (السوناتا/السيمفونية). ومع ذلك فبهذه الصفة لا ينحصر شكل السوناتا بالضرورة في الحركة الأولى (السريعة) لأنه يمكن أن يظهر مرة أخرى بوصفه العامل المنظم للحركة الثانية (البطيئة) على السواء.

إن الوعي بهذا التفسير المُعزّز لبنية السوناتا هو إذن ما يطبع على إحساسنا بالشكل مستوًى ثانياً من التماثل. فنحن نلاحظ بين حركات السوناتا المفردة أن الحركة الأولى على وجه الخصوص بما فيها من بنية "شكل السوناتا" هي التي سوف تقترح علينا، عندما نضعها في مقابل المنطق الداخلي لترتيب الموتيفات في القسم الأول من القصيدة، توافقاً في كلا الشكليين بين الأجزاء التي يمكن أن تلتحم في النهاية بنهيوياً لأسباب تمتد على طول الطريق من الشكلية، وخلال الاستجابات السطحية النفسية، إلى الأفكار

النموذجية الاصلية البعيدة. إن هذه الموازة يمكن بالتالي أن نخبرنا كثيراً عن السوناتا كما نخبرنا عن القصيدة.

وهنا، أيضاً، سوف تزوّدنا الحركة / القسم الافتتاحي للقصيدة العربية بالموازة الشكلية الضرورية مع شكل السوناتا بوصفه حركة افتتاحية نموذجية. وهكذا، نقابل أولاً، ونحن نطبق الاصطلاحات الخاصة بالسوناتا على النسب، "المفتاح النغمي" للموتيف / الموضوع الافتتاحية للاطلاع. إن الشاعر العربي يمكنه أن يتلبّث عند تلك الموضوعية على نحو ما فعل لبيد في معلقته في أحد عشر بيتاً<sup>(٦١)</sup> أو في بيتين فقط، كما هو الأمر في معلقة طرفة<sup>(٦٢)</sup>. وما هو مهم من الناحية الشكلية هو أن مفتاحاً نغمياً يميزاً لـ "الموضوع الاساسية"، مترجماً شعرياً إلى الحالة النفسية الرثائية الإلزامية، قد أعلن عن نفسه. وبعيداً عن هذه الموضوعية / المفتاح / الحالة النفسية، أو في مقابلها، نقابل الموضوعية الفرعية (أو الموضوعية المقابلة countertheme) بمفتاحها المميز لها، والذي يُعدّ مع ذلك نغمياً وشكلياً معتمداً على المفتاح الذي ولدت منه (نغمي --- tonic نغمة خامسة dominant). وفي النسب العربي الكلاسيكي تكون هذه "الوئبة النغمية" إلى مفتاح "نغمة خامسة" هي استشارة لمشهد مغادرة محبوبة الشاعر مع حاشيتها (ظعن)، كما في معلقة لبيد (الآبيات ١٢-١٥)<sup>(٦٣)</sup>، حيث هو أقرب إلى أن يكون استمراراً للأنشودة الرعوية الممتزجة بالمرارة والحلاوة التي لمشهد الاطلاع المتقدم، أو كما في الانقطاع الأكثر مفاجأة عند طرفة عن أطلال خولة إلى المنظور البعيد لقافلة، (تعدّ أيضاً تجلياً لموتيف الظعائن)، تشبه سفناً في البحر وتختفي في رمال الصحراء المتوّجة بالكثبان (المعلقة، الآبيات ٣-٥)<sup>(٦٤)</sup>.

وتؤسّس هذه الموضوعية المقابلة في القصيدة الموازة الموضوعاتية، والنموذجية لـ "التطور" في شكل السوناتا، بما أنها، أيضاً، تطوّر عن مفتاحها الفرعي الخاص، والذي هو الظعن. إنها كذلك تطوّر بالمعنى الدلالي الصارم، لأن الشاعر فيها يختصر منظوره، مقدماً محبوبته إلى المشهد بصور أكثر قرباً، تقريباً إلى حدّ جعل الرؤية في متناول اليد وحاضرة

على المستويين المكاني والزمني - الأمر الذي يعني أن الشاعر يحول ذاكرته إلى حلم يقظة. وإنه فقط عند هذا الحد وبوصفه هروباً من الواقع المثير للانبساط إلى لا واقع حلم اليقظة، يدخل إيروس (العشق) إلى المشهد؛ ولكننا سوف نفقد الوضوح الشكلي كله إذا لم نر في هذا النموذج الموضوعاتي للنسيب شيئاً أكثر مما يدعوه النقد التقليدي للقصيد "وصف المحبوبة". فالهروب إلى حلم اليقظة، بوصفه "تطوراً"، وإلى إيروس، يُعدُّ انطلاقةً من ظن "الشرح"، يمكن إدراكه تماماً كالعادة. وهذا التطور إما أن يكون محكماً نسبياً، كما في معلقة طرفة (الآيات ٦-١٠) (٦٥) ومعلقة عنترة (الآيات ١٣-١٩) (٦٦)؛ وإما أن يكتسب أسهماً تطرح أهميتها الخاصة داخل التخطيط الشامل لقصيدته بعينها. وهكذا؛ فإن هذا "التطور" في معلقة امرئ القيس (الآيات ١٠-٤٢) (٦٧) طويل على نحو غير مميز لشكل القصيدة، في حين يعكس بصورة شديدة الصلة بالشخصية الأدبية-السيرية لهذا الشاعر بعينه (٦٨)، أو حتى ربما يؤسسها.

إن العودة إلى الموضوع الأساسية وإلى المفتاح النغمي بوصفه "خلاصة" لها نظير في ختام الحركة الافتتاحية للقصيد، حيث يتطلب بناء النسيب، في عودته إلى المفتاح النغمي، أن تُتبع الحالة النفسية لحلم اليقظة بمقظة مفاجئة إلى الحاضر المؤسف الحقيقي، وأن يتوقف الانغماس في ماضٍ مُتذكَّر. وهكذا، فإن المفتاح النغمي للنسيب يكشف عن نفسه مرة أخرى بوصفه استشارة للحالة النفسية للشاعر بالضرورة، وذلك عندما يقف على الأطلال المقفرة. إنها حالة رثائية وسوداوية، حتى لو كانت النوبة الرثائية هذه المرة لا تمكث {بوصفها} نوبة لمدة طويلة، متحوّلة إلى رغبات متصارعة: بين خسارة النفس والتضحية بها عن قصد. إن هذا التحول الخلاصي في القصيدة العربية الكلاسيكية، شأنه شأن كثير من الأوضاع المهمة الأخرى للموضوع والحالة النفسية هو ما يُقدِّم عادةً من خلال إشارته الخاصة المُقرَّرة عُرفياً بصورة عالية، والتي يمكن أن تكون إما إشارة إلى الهموم وإما إلى الهمة (٦٩).

إن الجوهرة السوداء لشعر ما قبل الإسلام، أي استشارة امرئ القيس المُنتقِضة ليالي

القنوط - إن لَمْ يَكُنْ الياس - (المعلقة، الأبيات ٤٤-٤٨) (٧٠)، تُؤسِّسُ المثل الأكثرَ تعبيراً بصورة متناسبة عن نهاية حلم اليقظة والعودة إلى "المفتاح النغمي" وإلى معنى الغقد الذي يصبغ "الموضوعة الأولى" للقصيدة العربية الكلاسيكية.

|   |   |
|---|---|
| وَلَيْلٍ كَمَوِجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولُهُ     | عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي      |
| فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ          | وَأَرْذَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلٍ      |
| أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ | بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فَيْكُ بِأَمْقَلِ   |
| فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ          | بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلُ شُدَّتْ بِبَذَلِ (٧١) |
| كَأَنَّ الثَّرِيًّا عُلِقَتْ فِي مَصَامِيهَا      | بِأَمْرَاسٍ كَثُتْ إِلَى صَمٍّ جَنْدَلِ         |

وتعطينا نونية (٧٢) المثقب العبدى البارعة مثلاً آخر مقنعاً شكلياً للخلاصة re-capitulation. وفي حالة هذه القصيدة، مع ذلك، ينبغي تأكيد أن تتابع الموضوعة في نسيبها، حتى وهو يلتزم بالنمط البيوي الذي تؤسِّسه الحالة النفسية للاطلال، لا يشمل الاطلال بوصفها موضوعته الافتتاحية ("الاساسية") و"مفتاحه النغمي". وهذان يأتیان من موتيف رفض المحبوبة، والذي هو، بالطبع، في النهاية موتيف شعور بالفقد كذلك. وهكذا؛ فإن الخلاصة في بنية كهذه سوف تضطر إلى أخذ التنوع الافتتاحي المعين في الحسبان.

وهكذا؛ فإن الموازنة مع شكل السوناتا في حالة النونية سوف تعين الأبيات الأربعة الأولى بوصفها "الموضوعة الاساسية" مؤسِّسة "المفتاح النغمي"، والذي يأتي بعده إعلان مميز عن الظعن بوصفه "الموضوعة الثانية" وبوصفه تحويل "مفتاح النغمة الخامسة" للحالة النفسية (الأبيات ٥-٩). وهنا يأتي الآن التحول إلى "التطور" الوصفي، المشحون غزلياً والمتحقق فعلياً للظعن في البيت رقم ١٠، والذي ينتهي بالتالي عندما لا يعود الشاعر يرى الظعائن في ضوء "حضور" زائف لما يشبه حلم يقظة بل بما هي انفصال له دلالة في النهاية. هذه هي، إذن، "خلاصة" أو إعادة صدى للحالة النفسية التي كانت قد وسمت



النسب الافتتاحي والتي هي الآن علامة اكتماله (الآيات ١٦-١٩):

عَلَوْنَ رَبَاوَةً وَهَبَطْنَ غَيْباً      فَلَمْ يَرْجِعْنَ قَائِلَةً لِحَيْنِ  
فَقُلْتُ لِبَعْضِهِنَّ وَشُدَّ رَحْلِي      لَهَا جِرَةً نَصَبْتُ لَهَا جَبِينِي  
لَعَلَّكَ إِنْ صَرَمْتَ الْحَبْلَ مِنِّي      أَكُونُ كَذَاكَ مُصْحَبَتِي قُرُونِي  
فَسَلِّ اللَّهُمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لُوثٍ      عَذَابَةَ كَمِطْرَةِ الْقُيُونِ

ومما يلحظ هنا استخدام المثقب العبدى لإشارة "الهموم"، والتي يضعها في نهاية الموتيف الخلاصي. وهكذا؛ فإن ذكر الهمم/الهموم/الهممة يشير كذلك إلى انتقال وشيك الحدوث إلى القسم النبوي للرحلة، والذي ينبغي، باصطلاحات السوناتا، أن يكون انتقالاً إلى "إيقاع" جديد (ثان).

ومع ذلك؛ فإن أمثلة للخلاصة دون الذكر "المشير" للهمم/الهموم/الهممة ليست نادرة بالمرّة. وهكذا نجد في قصيدة لعبيد بن الأبرص أن موتيف النسب الافتتاحي موتيف انتقال وتشتيت إنساني للقبائل والعشائر البدوية (بأن الخليط). ولهذا يكون الظعن هنا الموضوعة الأولى، يتبعها استحضار الأيام الخوالي السعيدة بوصفه الموضوعة الثانية، ويتبعها كذلك تطور يشايح النغمة المميزة لحلم المقلظة. وفي النهاية ثمة عودة إلى صورة الخليط/الظعن (والحالة النفسية) لبداية القصيدة في شكل خلاصة (البيتان ١٦-١٧) (٧٣):

فَقُلْتُ أَتَبِعُهُمْ عَيْنًا عَلَى طَرَبٍ      إِنْسَانُهَا غَرِقَ فِي مَائِهَا مَغْطٍ  
وَكُلُّ مُجْتَمِعٍ لَا بُدَّ مُفْتَرِقٍ      وَكُلُّ ذِي عُمْرٍ يَوْمًا مَسِيحْتَنَقٍ  
وبهذه الطريقة يحصل الشاعر كذلك على اكتمال للنسب متعمد أسلوبياً.

وشبيهة بالتتابع الموضوعاتي في قسم النسب السابق لعبيد بن الأبرص نسب لبشر ابن أبي خازم. وفيه أيضاً يوزع ذلك الشاعر إشارة الهمم/الهموم/الهممة في الخلاصة (الآيات ١٥-١٩) (٧٤):

قَبِيتُ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنِّي      تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ  
أَرَقِبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعْشٍ (٧٥)      وَقَدْ دَارَتْ كَمَا عَطَفَ الصَّوَارُ  
وَعَانَدَتِ الثُّرَيَّا بَعْدَ هَذِهِ      مُعَانِدَةً لَهَا الْعَيُوقُ جَارُ  
فَقَدْ كَانَتْ لَنَا وَلَهُنَّ حَتَّى      زَوَّنَا الْحَرْبُ أَيَّامَ قِصَارُ

إن المُوازاة بين النسيب منظوراً إليه بوصفه "حركة"، وشكل السوناتا محدّدة بنيوياً من خلال تنابع التيمات والمفاتيح قد اضطرتنا سابقاً، وإن كان ذلك بصورة عابرة فحسب، إلى إشارات متكررة إلى تراصف stratification الزمن الشعري في القسم الافتتاحي للقصيدة العربية الكلاسيكية. يبدو إذن من الضروري، في ختام هذه المناقشة الشكلية المتعمّدة، أن نربط معاً ما يمكن أن يكون باقياً من الاطراف غير المحكّمة للزمن الشعري في النسيب، والذي يوفّر في مقابله لنا نموذجُ شكل السوناتا نظيرةً القوي، ودافعةً الإجماليّة.

إننا نجدُ الشاعرَ العربي الكلاسيكي، في مقارنة الزمن الشعري في النسيب عن طريق بنية شكل السوناتا، يؤسّس مبدئياً في قصيدته نقطةً في الزمن موضوعةً بعيداً في الماضي بقدر ما يسمح له تخطيطه الموضوعاتي الإجمالي. إن نقطة العودة النموذجية بشكل واضح إلى الماضي هي تلك التي تختص بالماضي "المطلق" للاطلال. ونقطة تلاشٍ زمنية أخرى، أكثر شخصية - هي تلك الخاصة بالديار، المقفرة كذلك - لا تفعلُ أكثرَ من إضفاء الطابع الشخصي على ذلك الزمن المطلق. وبطريقة أخرى، لا يمكن لنقطة في الزمن أن تذهب أكثرَ بُعداً إلى الوراء من الذكرى التي يمكن الإمساك بها تماماً من التشتت الموسمي للخليط. ومع ذلك، فحتى حينئذٍ تقف تلك النقطة، داخل المخطط الإجمالي للنسيب بوصفها زمناً متتابعاً، وبما هي نقطة ارتكاز لذكرى الشاعر. وهكذا فإن هذا الزمن، باصطلاحات السوناتا الموازية للنسيب في تصوّرنا، هو زمن موضوعة النسيب الأولى، أو الأولى، وزمن مفتاحه النغمي tonic.

ومن نقطة جذرية كهذه، أو في مقابلهما، يتقدّم الزمن الشعري في النسيب كما لو

كان من منظور تقصيري: ففي مشهد الظعن الناتج تُحْضِرُ الشاعرَ ذكرياته إلى لحظة مغادرة محبوبته المفاجئة، وإلى الرؤية المستجمعة لاستغراقها التدريجي، والسرابي في المنظر الطبيعي المتقلص. وباصطلاحات السوناتا نحن هنا في موضوعه النسيب الثانية وفي مفتاح نغمته الخامسة dominant. وبحسب اصطلاحات زمن شعري كهذا، والذي يتفق كذلك، على نحو ما نحن متأكدون الآن، مع الحالة النفسية، فإننا نكون قد تقدمنا إلى مستوى أقرب من الذكرى. إن الزمن الشعري الآن زمن شخصي ومنجذب شيئاً فشيئاً على طول خطوط ما يُماثل تقصيراً منظورياً - فيما عدا أن جريان الزمن يمتدُّ من نقطة التلاشي البعيدة بدلاً من التدفق نحوها.

إن ما يحدث الآن هو وصول الشاعر في عملية استدعاء ذكرياته - وفي الزمن الشعري للنسيب - إلى أقصى مستوى مختصر بدرجة عالية للتحقق الزائف لحلم اليقظة. وفي هذه اللحظة تعيد الذاكرة خلق رؤيتها بصورة كاملة في الزمن الحاضر. وهذا يترجم نفسه شعرياً على أسهل صورة في أسلوب مباشرة مُصَوِّرة، وَوَصْفِيَّة، وذلك لأن "صورة" ما توجدُ بشكل أولي بوصفها حقيقة للحاضر وليس بوصفها "قصة" للماضي. هذه إذن هي طبيعة تلك المباشرة المُتَخَيِّلة التي لَمْ تَتَوَقَّفْ أبداً عن أن تكون تذكُّراً لمغادرة المحبوبة، حتى لو كانت تتطور نفسياً وشكلياً إلى حلم يقظة غزلي لحضورها<sup>(٧٦)</sup>. ونلاحظ، ونحن لا نزال في تتبع الموازنة بين شكل السوناتا والنسيب، أن "التطور" من ماضي الشاعر إلى حالة حاضره الزائف له نقطة انطلاق موضوعاتية ونموذجية في الموضوع الثانية (الظعن)، المُتَّسِمِ نموذجياً بالمفتاح النغمي الدوميننت، أكثر منه في الموضوع الأولى (الاطلال/الديار)، بمفتاحها النغمي. ويصبح كذلك واضحاً كلُّ الموضوع كيف يكون افتراض أن النسيب في الحاضر هو نقطة في الزمن افتراضاً زائفاً وذلك عندما نتبع الشاعر العربي الكلاسيكي إلى حيث يتخلى عن حلم يقظته وراءه ويستيقظ على واقع ماضوية حالات سعادته.

ويصبح الزمن الشعري للنسيب مرة أخرى عند هذه النقطة، وبشكل واضح، زمناً

للماضي - أي زمنًا للماضي الجذري للخسارة حقاً، ويسحب الشاعر إلى الحالة النفسية المكتئبة في بداية القصيدة. وهكذا تكونُ عودةُ كهذه في الزمن الشعري خُلاصةً مفهومةً بسهولة عبر الموازنة مع "شكل السوناتا".

وإذا كان لنا أن نقدّم الزمن الشعري في النسيب بصورة بيانية، فسوف نرسم مُنحنًى يبدأ في الماضي الجذري، ويرتفع إلى مستوى الماضي الذاتي، ومن هناك يستمر في الارتفاع بصورة منحدرّة إلى الحاضر النفسي للذاكرة بوصفها حلم يقظة، وهذا لكي يسقط المنحنى من هناك على نحو مندفع إلى المستوى الأصلي للماضي بوصفه خسارة جذرية. وهكذا إذا كان الزمن الشعري في قمة المنحنى يبدو وقد أخذنا خارجَ الماضي إلى مملكته الخاصة للحاضر، فإن تلك المملكة قد ابتلعها بصورة لا رجعة فيها واقعُ الخسارة النهائي -والأصلي، وهو واقعُ مملكتهُ هي الماضي. وعلاوة على هذا، فإن الفهم الصحيح للزمن الشعري في النسيب مسألة جوهرية من أجل توضيح الاضطراب النقدي اللفظ الذي يحيط بما يسمّى الوصف الغزلي داخل النسيب واستخدام مصطلح "المقدمة الغزلية" بوصفها قابلة للتطبيق على النسيب كله. ويتضمن كلا المصطلحين "الحُضور" والتصحيح المتواني لموقف العشق. إن مستوى الواقع مثل هذا لهو ببساطة غريبٌ على النسيب الكلاسيكي، الذي هو دائماً رثائي و"ذو وظيفة فقط بالنسبة إلى علاقته بالقصيدة" (٧٧). إن الإخفاق في فهم هذا الأمر يحول بيننا وبين التفريق بصورة صحيحة بين النسيب في حدوده الشكلية الدقيقة (القصيدة) والظاهرة النوعية المنفصلة لما يُسمّى الغزل الأموي الحضري (٧٨)، والذي لا يتميز زمنه الشعري بأنه زمن الماضي الرثائي ولكنه زمن حاضرٌ متحقّق سردياً، وجوّاري، و"متصوّر" على نحو شبه درامي، تظاهرٌ بالمُشاهدة المُباشرة.

### ٣- نحو النموذج الأصلي الثلاثي.

ها نحنُ قد أصبحنا نألّفُ البنيةَ الثلاثية للقصيدة العربية بصورة حسنة سواء على مستواها الخطابِي الوظيفي بلاغياً أو بوصفها بنيةً متتابعةً لحالات نفسية أو حالات من

الحساسية المناظرة للحالات النفسية والإيقاعات الخاصة بشكل موسيقي مثل السوناتا أو السيمفونية. وإذا كان التأويل الخطابي-البلاغي لبنية القصيدة واضحاً كل الوضوح من جهة الوفاء الختامي الذي يربط من خلاله المعنى بالوظيفية، فإن الموازنة الموسيقية التي تحول الحالة النفسية إلى معنى لكي تعود فحسب إلى الحالة النفسية بوصفها مملكتها المكتفية شعرياً يمكن أن تكون عن بُعد استدلالية ومتحفظة أكثر مما ينبغي، أو تكون غير معنوية إلى حد بعيد بتسويةها الذاتي الشكلي الخاص. ولكي تفضي كلتا النظريتين، أو بالأحرى كلا الاستخدامين للبنية المجذرية نفسها للقصيدة، إلى فهم نقدي متناسب، يجب أن يكونا قادرين على الكشف عن نقطة تقاطع المعنى بينهما، والتي يمكن كذلك أن تكون القاسم المشترك بينهما.

يقول بروسر هال فراي P. H. Frye: "إذا كان عدد من الأشياء يحدث في تتابع، فإن العقل الإنساني محتوم عليه أن يصنع سلسلة منها" (٧٩). ومع ذلك سوف نعيد توجيه خطوات العقل الإنساني هذه إلى حالة ما قبل التعبير حيث كانت تلك الحالة التي صنع منها العقل الإنساني سلسلة لا تزال عدداً من الأشياء التي تحدث في تتابع. ولتوضيح المراد، فإننا نسلّم بسهولة بأننا معتادون على رؤية القصيدة العربية الثلاثية بوصفها سلسلة من صنع الإنسان، في حين ينبغي علينا، في الواقع، أن نسمح كذلك بالعودة الاستقرائية إلى نقطة المنطلق، أو الـ "البداية"، لهذا الشكل، حيث نواجه مرة أخرى بـ "العدد {الوحيد} للأشياء التي تحدث في تتابع". وباختصار، علينا أن نثق بشكل القصيدة.

إن "تتابع الأشياء" في القصيدة على المستوى الأولي، من حيث تصل فحسب صور أصلية إلى السطح المصقول الطبقات المتاح لابن قتيبة، هو في حد ذاته {ساكن} على السطح لدرجة تعرضه لخطر عدم الانتباه إليه؛ وفي الحقيقة لقد ظل هذا التتابع غير منتبه إليه حتى بعد النقطة التي لم يكن النقد الحديث مضطراً فيها إلى إبداء كثير من الصبر نحو أخطاء أساسية غير مقصودة. فالشاعر في القسم الأول من القصيدة يستوقف،

وَيَقِفُ، وَيَتَذَكَّرُ. ومع ذلك، فإنْ تَذَكَّرَهُ هو الذي يُقَدِّمُ كُلَّ الأشياء المهمة في النهاية في "حدودها مُتتَابِعَةً"، أو على الأرجح في حضورها في عقله ضمن ذلك النظام. إن صورة الشاعر الأولى، المُتَعَبِنَةُ مرثياً افتراضاً لكنها لا تزال صورة عقلية بمعنى الكلمة، هي صورة بقايا الديار الخربة، التي تُقَدِّمُ، بوصفها "طللاً"، وهي كلمة تحمل معاني إضافية نموذجية أصلية بصورة ضمنية، إطاراً لزمن مغرق في البعد، لا وجود فيه إلا لسرعة زوال الأشياء. وبهذا المعنى يجتمع هذا الإطار مع الإطار النفسي لبعض الحسارة الشخصية الاستثنائية. وثمة صورة تظهر بعد ذلك، لا تزال أقرب إلى أن تكون من صنع العقل المتذكر أكثر من أن تكون نتيجة الإدراك المرثي المباشر للواقع الخارج من الخراب والفراغ، وهي صورة يصبح فيها المتخيلُ figment الوهمي للطلل "الدائرة" الشخصية المفقودة للكمال، أي المقام بوصفه "داراً". كذلك، فإن "الدار" بوصفها دائرة السكن الأولي تَتَغَيَّرُ إلى، أو توضع داخل، التربيع الموسمي الغنائي على نحو أدق لأوقات الربيع المفقودة في "الربيع"، أي أرض المرعى التي كانت خضراء من قبل؛ ومن ثم يظهر الحب المفقود في مملكة تتردد بين الحلم وحلم اليقظة فقط، لكي تختفي مرة أخرى حيث ترقد ذكريات أخرى، أو رغبات مدفونة، للماضي. هذه هي الأشياء التي تحدث في مستويات متعددة من التذكر فيما تبدأ القصيدة. ثم تبدأ رحلة الشاعر، أحياناً بتقرير واضح عن العزم والنية (الهمة)، وأحياناً نتيجة حاجة إلى محو ما فشل مرور الزمن في تحقيقه مادياً عن العقل. ومآل دافع كبير مثل هذا أن يعمل عمله، كما يعترف الشاعر، فهو دافع مرتبط بالآسى، والعناية، والهموم؛ إنه يصدر عن النفس ومع ذلك لا يتجاوزها؛ ولكن في أثناء هذه العملية يغيّر النفس مع ذلك؛ وإلا فإنه رغبة في المكوث داخل دائرة الخسوع، وذلك لمحاولة القبض على نقطة بداية ذلك الوقت الذي أصبح ذكرى {ومحاولة} الاحتفاظ بها. وأياً كان السبب الذي من أجله تبدأ الرحلة، فهي دائماً، بوصفها تجربة، انقطاع غير مسوغ مع كل شيء حدث من قبل. إنها "عمل" إثر "حالة"، أو نتيجة لها. إن التأثير القاسي لعملية الاختلاف هو كذلك تأثير ناتج عن الانفصال،

ولا شيء يبرز هذا على نحوٍ أكثر وضوحاً من التجاور الشكلي لقسمَي القصيدة {النسيب والرحيل} : أي تجاورهما المُتصادِم jarring، وهو ما يثيره الإدراف غالباً من شكوك.

تَحْدُثُ أشياءٌ بعينها للشاعر في رحلته، أو على الأرجح، ما إنْ تبدأ الرحلة حتى يدخل الشاعر في مملكة محددة على نحو صارم للغاية. و"وسيطه" في هذا الدخول هو الناقة، وهي مطية محدّدة الطبيعة والتنوع حسب العرف الشعري<sup>(٨٠)</sup>. أما الصحراء التي يدخلها فهي صحراء عاصفة قاسية، وتؤكد ساعات رحلته تلك القسوة: إذ تُحْدِثُ عندما تقترب الشمس من أوجها، أو عندما يكون الليل مسكوناً على أشده بأصوات تقطر رعباً. وتظهر حيوانات أخرى بوصفها تشبيهات إضافية ذات صلة بالمملكة الحقيقية للرحلة. وقد تنتهي الرحلة حينئذٍ بتجوالٍ مُنطَوٍ على الخطر تحت شواطئ الشمس ويكون الهدف قد تحقّق مُرَضِياً بشكل واضح، أو قد تتوقف فجأة، دون شيء متلبّث في الحساسية سوى أثر لا يمكن محوه لرعب الصحراء وفردية الناقة المسهبة على نحو ينطوي على المفارقة، فهي فردية مُسَهَبَةٌ بصورة أبعد عبر تشبيهها بحيوانات أقرب إلى أن تكون حدساً داخلياً للصحراء نفسها أكثر من كونها حدساً لغازيتها، الناقة.

لقد انتهت الرحلة، أو توقفت فحسب، والآن، في القسم النهائي، حان الوقت للمدح والفخر: فالملك والحاكم يُمدَّحان، وهكذا تكون القبيلة؛ وداخل مدح القبيلة، أو على خطِّ تَمَاسٍ معها، يمكن أن يكون ثمة مكان للعجب المُتَأَلِّق بالفخر أو للقلق المعترف به أو غير المعترف به لإثبات الذات. وليس هناك شيء كثير مشروح بصورة أبعد فيما وراء ما يأتي في لغة الفعل والصورة، أو في سيميائيتهما. ومنذ البداية، وفي حين "كانت الأشياء تُحْدِثُ فِي تَتَابُعٍ"، كان على القصيدة أن تتكلّم على نفسها، وبعبارة أخرى، كان عليها أن تُرَتِّبَ نفسها في سِلْسِلَةٍ ذاتِ مَعْنَى.

وعند هذه النقطة نلتبس طريقتنا إلى الفهم. فما الدلالة التي يمكن أن تكون قد أصبحت "شكليّة" في تَتَابُعٍ؟ إنه لمن المؤكّد أن هناك شيئاً آخر هنا، ناهيك عن اللعبة

البلاغية المُمَثِّرة إلى حَدٍّ ما لدى ابن قتيبة، كامناً مع وضوح، مدروساً فيما وراء السطور لرأي شخصي منقول {عن بعض أهل الادب}، وليس هذا الشيء مجرد تمجيد الإيقاعات والحالات النفسية للغنائية، لأنه على ما يبدو حاول أن يتكلَّم على أشياء خارج ذاته. إن سلسلة أسبق زمنياً، أو مؤلَّفة من تتابع زَمَنٍ ليس خاصاً بالأحداث لكن كامناً في الأحداث، تتجلَّى ضمنياً هنا: زمن الحياة، وإيقاعها. وهكذا، يكون زمناً نموذجياً أو نموذجاً للزمن أيضاً. ففي نسق الزمن هذا إذن تبدأ السمة الثلاثية للقصيدة في اكتساب واقعها ويكتسب إردافها المثير للشكوك في الاقسام البنيوية تسويغه الشكلي. ومن هذه الناحية وإلى هذه الدرجة تصبح المستويات الثلاثة البارزة للزمن في القصيدة تمييزاً شكلياً لتيار الحياة غير المُقَيَّد بصورة معقولة، أو حتى بصورة غير ملحوظة؛ فتعرض القصيدة لوحاً ثلاثياً لِمَعْرِفة النفس على مستويات لا تزال قَبْلَ نفسية على نَحْوِ كُلِّي {بِما يشكِّل} نوعاً من الانثروبولوجيا الصياغية الاولى. وهكذا، يوجد في النسيب، زمنُ الخسارة مع إسقاطه المُعاد تَجْمِيعُهُ على ماضٍ، يفقد فيه الإحساس بالإرادة الشخصية نفسَهُ في شيء من البعد حيث لا يوجد أكثر من رغبة غير معبَّر عنها، ومن مُنْخِلٍ لِمَا يتجاوز الشخصي، {أي} السلفي وما قبل السلفي، ودائماً مِنْ قَهْمٍ للزمن المفقود بوصفه سعادةً مفقودة.

أما في الرحيل فالزمن زمن الانقطاع، زمن الرغبة في التغير، وفوق ذلك، زمن حتمية التغير. ففيه يتمُّ تحدِّي كل ما كان أو يتمُّ تعلُّقه في فعاليته. والماضي، أيضاً، يَجِبُ أن يتمَّ تجاوزُهُ كما لو كان بُعداً آخر للصحراء إذا كان للشاعر أن يبرز خارجَ زمن الرحلة، الذي يُعَدُّ، لكونه "انتقالياً"، زمناً حقيقياً وذا أبعاد. إن زمن الرحيل، على عكس الازمنة الأخرى في القصيدة، لا يقف في مكانه، ولكنه يقود إلى حيث يفترض أن تستهلك الانتقالية نفسها استهلاكاً كاملاً. وهناك ينتهي، ويبدأ زمن آخر في مكان بنيوي آخر من القصيدة. ولكن مادام زمن الرحلة مستمراً، فهو عالم مكتفٍ بذاته، يُمَثِّلُ أكثر من واقع - مادي، ونفسي، وفوق كل شيء واقع شعاري emblematic وابقوني - رمزي. إن



عالم الرحلة، كونه بصورة واسعة عالماً من العلامات والدلالات المشفرة، وغير المباشرة التي يتحرك الشاعر عبرها بطريقة طقسية بدرجة عالية، هو بُعد موصوف ومُعَيَّن زمكانياً للمغامرة، والمحاولة، والطلب، ومنطقة متوسطة بين ما هو مفقود وما لم يُحصَلْ عليه بعد، أو أُعيد الحصول عليه. وفي النتيجة النهائية للرؤية الشعرية، يُعدُّ الرحيل رؤية ذاتية للشاعر في لحظة أزمة، لحظة ترحه ولحظة فرحه. ومع ذلك، فإن الشاعر، خلال هذه العملية، لا يتكلم كما سوف يفعل في القسم النهائي من القصيدة، كما أنه لم يُعدْ ثمة مجال للغة الذاكرة الداخلية كما في القسم السابق. إنه يقدم لنا الواقع الاساسي لرحلته - الذي هو ناقته - ومن هنا فصاعداً يُسلِّمنا إلى تلك اللغة، لغة الصور، والعلامات، والرموز. ويجب أن نفهم في النهاية أن الشاعر يتكلم عن ناقته - وعن غيرها من خلالها في رحلته - وذلك بعبارات لا يستخدمها في الكلام عن نفسه، وعن تجربته المُشفرة بدرجة قصوى. فرحلتها، وعدوها، رحلته وعدوه؛ وصورها البديلة صورته أيضاً؛ وكذلك الخشونة، وأحزان الوحدة، والقدرة على المرح بالقرون المُميَّنة للبقرة الوحشية أو الثور الوحشي؛ وهكذا تكون الارضانية earthiness المُعطاة لها من خلال الحمار الوحشي النزاع دائماً إلى العيش مع غيره من أبناء جنسه مُعطاة له أيضاً.

إن زمن مدح الملوك، والحكام، وروابط الحكومة والدم هو زمن الوصول ومرة أخرى زمن الوقوف stasis. وعلى الوقوف الذي كان وقوفاً على ماضي النسيب أن يعيد تمثيل نفسه في ذلك الوقوف الجديد للوصول. فالدورة يجب أن تكمل نفسها. ولأن النسيب كان "ماضياً" تماماً، فإن تذكره التاملي يجب التخلي عنه عندما يحين وقت "الرحيل"، أو فقط لأن الوقت قد حان، وهو ما ليس ببعيد من {المبدأ} الروماني المُحدَّد للمصير *navigare necesse est*: فليَنزِمِ الإقلاع. والآن، وبالمعنى الكامل لـ "حضور" الزمن، يقف الشاعر في حاضر وفي حضور ما لم يُخسَر ولكن ما قد وُجِدَ، وما لم يوجد مرة أخرى، ولكنه جديد مع كل وصول، على نحو ما كانت كل رحلة قادرة على تغيير كل الأشياء<sup>(٨١)</sup>. وتمجيد فرس الصيد وفرس المعركة وهو يقف مثل التمثال في معلقة امرئ

القيس هو صورة شعرية رائعة وشعار رمزي لهذا الوقوف الجديد (٨٢).

ليس هناك من شك أن سلسلة نموذجية أصلية من الزمن الدالّ قد اجتمعت في نوع الزمن الإنساني، الذي هو زمن فردي وجماعي معاً. ففي بدايته يقدم هذا الزمن خلفية مفرقة في القدم (طلل) لإعادة التجمع والانتماء الذي يعود، نتيجة "ماضوية" خسارته، إلى الظهور فقط بوصفه ذكرى أو استدعاءً للماضي. وعندئذٍ، وبعد أن يكون قد مرّ عبر عملية تشخيص مشفرة بعناية مثيرة للصراع والجدل (الرحلة)، يصل إلى نهايته، أو نتيجته، في أكثر اللحظات المهددة اجتماعياً من الوصول أو "العودة". وبوصفه نموذجاً يمكن للزمن كذلك أن يخدم الشاعر بأكثر الطرق المتراصفة تنوعاً وثراءً، وذلك لانه في حدّ ذاته نموذج استقطابٍ مُنتجٍ للمعنى ومتناقض ظاهرياً: إنه يُيسرُ، ولكنه يضع عوائق بالدرجة نفسها. وهكذا أمنت القصيدة العربية الثلاثية لنفسها، بتطوير شكل خاص هو، بمعنى قريب وحيوي، شكلُ حقول الإنسان الأخرى بالمثل، إمكانيةً وحيويةً كامنةً وإن كانت متناقضة ظاهرياً. وأمنت استمرارها غير القابل للشرح في جوانبه المختلفة. لقد أصبح "شكلاً" لأنه كان هناك في الماضي، على مستويات ما قبل أدبية ولكن ليس بالضرورة ما قبل شعرية، شكلٌ مثلُ هذا. إن القصيدة لم تكن أبداً بناءً من قطعٍ مجمعةٍ معاً أو بناءً قائماً عنيداً وغير قابل للفهم على نحوٍ ما في الوقت نفسه. وإذا أخفقنا في فهم ذلك، فقد نتخلى بالمثل عن كل المتابعات النقدية للقصيدة المتصلة أجزاؤها، وبالتالي ننكر مصداقية كل المتابعات السابقة. ونحن نعلم أن لدينا في القصيدة قصيدة مَبْنِيَّةٌ على نحو أكثر حيوية في اتجاه الزمن الإنساني (على الرغم من أنها ليست مَبْنِيَّةٌ ببناء "عضويّاً" بأي معنى كولردجي شبه بيولوجي) أكثر مما يمكن أن يظهر للوهلة الأولى، وإن بناء القصيدة بناءً إردافياً مُقسماً هو في حدّ ذاته تعبير عن السمة الجذرية للتغيرات التي تحدث والقصيدة تتحرك من قسم إلى آخر. وهكذا تبني سيميائية البناء ليس عن دلالة التغير فحسب، ولكن عن معاناته. ولهذا ليس مفاجئاً أن أكثر الانقطاعات جدّة في القصيدة، أو أكثرها دراميةً، ينبغي أن تكون تلك التي بين التسبب والرحيل. ومهما

يكن من أمر، فإن الشاعر المغرق في القدم هو على نحو دقيق أقرب إلى أن يوجهنا إلى أن حالة التوقف لديه على حافة زمن واقعه "الماضي" القابل للانهيار لم تُعدْ مُحْتَمَلَةً وأن تصميمه على الانفصال عن هذا الزمن، سواء أكان نابعاً من "هُمُومِهِ" أو "هَمِّهِ"، يجب على الفور أن يُترجمَ إلى الانتقال البنيوي المفاجئ الحاسم، وبالإضافة إلى كل هذا فنحن مؤهلون لملاحظة إشارات لفظية مثل هذه.

ومن ناحية أخرى، قد لا تكون هناك إشارات مشابهة من كلمة واحدة لتمهد لنا الانتقال المفاجئ من الرحيل إلى قسم "الوقوف" الجديد. ومهما يكن من أمر، فإن دراما الرحلة ومهابة الوصول و"الحضور" تُترجمُ إلى أساليب وحالات نفسية متقاربة تسمح بإرداف نظمي syntactical parataxis حادٌ ودلالية متخالفة بصورة واضحة لتقوم بوظيفتها بالاتفاق مع منطق القصيدة الشكلي السائد من خلال إنغاز توافق بنيوي على مستوى الرمز. وهكذا، على سبيل المثال، فإن صورة الثور الوحشي المنتصر، وهي صورة تمجيدية في حد ذاتها، وكذلك صورة الحمار الوحشي على قُنة الجبل المشرفة على اتساع الصحراء المحيطة، تتجاوز رمزياً عدم الاتصال الموضوعاتي بين الرحيل والفخر/ المديح في أكثر صوره حدةً.

وبعد أن تعاملنا مع اعتبارات شكلية مثل هذه، فلا بُدَّ أنه من قبيل الفائدة الهرمينوطيقية فوق ذلك أن نرى في الكليات المشكّلة للقصيدة العربية الكلاسيكية، بقيودها العلائقية والتي هي في النهاية قيود السيمترية، الشروط البنيوية الأساسية لتشكيل الاسطورة عند ليفي شتراوس<sup>(٨٣)</sup>. وبهذا المعنى، فإن التشكل البنيوي للقصيدة العربية يؤدي، أيضاً، في سيميائية شكلها أسطورة الشعر العربي. إن "عدم سيمتريتها"، أو بعبارة أخرى، "تحرُّرها" من السيمترية، سوف يكون كذلك - وهو ما كان تاريخياً حقاً - تفكيكيتها<sup>(٨٤)</sup>.

ويمكننا الآن، محتفظين بالسيمترية الشكلية للقصيدة دون خوف من اختزالية مفرطة، أن نتقدم إلى عزل الرموز أو، بمعنى أكثر تمثيلاً من الناحية الرمزية، "أيقونات

البنية "للمقصيدة العربية الثلاثة. والاول منها هو "المنزل المقفر". "الدار" بوصفها "طللاً" و "الطلل" بوصفه "داراً". والذي يمثل "النسب" في معناه الايقوني. والبيتان التاليان، واللذان يضعهما صاحب المختارات الادبية العظيم أبو علي القالي (ت ٣٦٥هـ/ ٩٦٧م) في سياق الشعر المنسوب إلى مجنون ليلى ( مثال الحب، وهو نفسه أقرب إلى أن يكون ايقونة منه إنساناً من لحم ودم)، يعكسان حساسية الحقبة الاموية ويُعدّان من نواح كثيرة مدخلاً تاويلياً من داخل الشان الشعري العتيق وبالمثل يعودان إلى جوهره الصميم. إن هذين البيتين يُبصّرنا، عبر منظرهما المُبهم، بهذا النسب الايقوني (٨٥):

نَظَرْتُ كَأَنِّي مِنْ وَرَاءِ زُجَاجَةٍ إِلَى الدَّارِ مِنْ مَاءِ الصَّبَابَةِ أَنْظُرُ  
فَعَيْنَايَ طَوْرًا تَفْرَقَانِ مِنَ الْبُكَاءِ فَأَعَشَى وَحِينًا تَحْسُرَانِ فَأَبْصِرُ

إن هذا "المنزل المقفر" لكل من شعراء ما قبل الإسلام والشعراء الامويين لذو سمة تحويلية كبرى مرثياً ورمزياً. فمعناه يتحرك عبر مستويات، أو طبقات، من حقيقة المكان والزمان، غير بعيدة من "المنازل" في الفردوس الارضي في الديانة الطاوية Taoist {الصينية}. ويتضح هذا المعنى المشترك لرمز مركزي (على نحو ما سوف يُبين الفصلان الرابع والخامس من الكتاب الراهن بصورة جلية) في بُعد الشاعر العربي عن منزله على نحو نموذجي أصلي، ولكنه لا يزال منطوياً على فهم متعاطف على نحو رمزي للمنزل، والذي {يصبح}، بوصفه طلاً، مقفراً وممتلئاً. إنه فردوس اقترَبَ من الذاكرة النموذجية الاصلية من خلال كونه "فردوساً مفقوداً"، أو فردوساً للخيال الشعري. ويظهر هذا المنزل، من المنظور الطاوي ايضاً، بوصفه "منزل الوهم" أو يظهر، كما يدعوه جوزيف كامبل، "تطويق الحدس الشعري"، وبوصفه "منزل الفراغ"، يبدو "فراغاً" [غير مزخرف] يمكن أن يتدفق خيال المراقب إليه، وكذلك بوصفه "منزلاً ما ليس سيمترياً"، بمعنى، منزل التحول والحركة (٨٦).

أما الناقصة فهي الايقونة البنيوية للرحيل بلا منازع. وبهذه الصفة تنتصب الناقصة بفخامة بارزة في معلقة طرفة وفي الإيجاز الإيجرامي البارع لشاعر متأخر، هو أبو تمام،

وهو إيجاز يترجم كَلِيَّةُ المعنى المرتبط ببيت مفرد آسر من الناحية التأويلية :

العيس<sup>(٨٧)</sup> وَالْهَمُّ وَاللَّيْلُ التَّمَامُ مَعَا ثَلَاثَةٌ أَبَدًا يُقَرَّنُ فِي قَرْنٍ (٨٨)

وفي قسم القصيدة الثالث يصبح الأمر أقل وضوحاً فيما يتصل باليقونة البنيوية المسيطرة سواء بالنسبة إلى مدح موجه إلى آخر أي المديح أو مدح النفس والقبيلة أي الفخر. وهكذا فإن "الحمى" ( المنطقة القبلية المحمية )، قد يكون أيقونة ممكنة تحمل في نفسها رموزاً الانتماء إلى الأسلاف، وتقود إلى جذور قاطنيه الأوائل، على الرغم من أن كثيراً من هذه الرموز ترد ضمناً وبوصفها فكرة مثالية أكثر منها استخلاصاً من النصوص، وحيث يكون الوصول كذلك عودة بعد حدوث خطر ما. إن "الحمى" {في الفخر} هو المكان المثالي الذي يجمع بين الماضي والحاضر، على العكس من "الدار" في النسيب، والتي تأخذنا بصورة أولية، بسبب موضعها في القصيدة، إلى الماضي لأن إطارها، النسيب، هو نفسه الماضي. وهذا "الحمى" الذي تتوجه إليه ناقة الشاعر البدوي بحساسيتها المستأنسة الغامضة هو في النهاية، مع ذلك، أيضاً مُقَعَّمٌ إفعاماً بعناصر من غنائية فوق الشبهات، وهي نوع من الغنائية التي سوف تجد في مراحل تاريخية أدبية متتابعة موثلاً لها في مجسّاتها الخاصة والتي تعود بصورة قوية إلى المناطق الفرعية المنسوبة للنسيب، بحيث لا تتركها أبداً بعد ذلك.

ولكن حتى الشاعر الخطيئة، وهو على وشك إغلاق فصل الجاهلية، يقدم لنا تبصراً تأويلياً أساسياً يساعد على شرح هجرة "الحمى" المتأخرة إلى مملكة "الدار" الفرعية بصورة سيميائية، وذلك لأننا لا ندرك فحسب عبر بيته {التالي} مجرد حضور إمكانية الصلة الأيقونية بين مفتتح القصيدة وختامها، أي بين القسم الأول والثالث، بل ندرك المطلب الرمزي الملح لهذه الصلة كذلك. وتنتج هذه الصلة من الارتباط بين "الحمى" بما هو تأكيد الشاعر انتماءه الجمعي من ناحية، والمنزل الذي نزل به الخراب من ناحية أخرى، مع ما يتضمنه البيت من طبيعة انتهاكية<sup>(٨٩)</sup> :

أَحْمَتَ رِمَاحُ بَنِي سَعْدٍ لِقَوْمِهِمْ مَرَايِي الْحُمْرِ وَالظُّلْمَانِ وَالْعَيْنِ

فهنا لا يزال الشاعر يشير بنفسه إلى "الحمى"، والذي كان لا بُدَّ له أن يصبح ملفغياً بوصفه مؤسسة قبلية على يد حكم الإسلام الجديد. وهكذا، على سبيل المثال، في معنى الحديث الشريف، يَتَحَوَّلُ "الحمى" بسهولة نسبية إلى منطقة في حماية "الله ورسوله" على نحو دقيق لأنه لم يكن من قبل أكثر من مكان محرم لأسباب نَذْرِيَّة تتعلّق بِنُوقِ ذاتِ مكانة خاصة، تُرَكَّبُ أو تُعْطَى لبناء<sup>(٩٠)</sup>، أو كان مرعىً مميزاً غزاه أو اغتصبه سيد قبيلة. وفي النهاية كان "الحمى" يَتَمَتَّعُ، سواءً من الناحية الدينية، أو الاجتماعية الاقتصادية، أو السياسية، بهالة تقديس غير قابل للاقتراب منه بل هو، فوق ذلك، تقديس يتصل بأصل المكان وقاطنيه الأوائل. لقد كان "الحمى" شاملاً *inclusive* وحصرياً *exclusive* بصورة رمزية، وملكية للقبيلة غير قابلة للاقتراب منها حتى من قبل القبيلة نفسها. وهكذا فإن مميزاتها المؤسساتية كانت شاملة فقط إلى الدرجة التي أفضت بها إلى الحصرية.

وما يُعَدُّ ذا مغزى من الناحية التأويلية بخصوص بيت الخطيئة وراء هذا المدى الواسع من معنى "الحمى" هو أنه، مثلما في النسب تكون "الدار" مستسلمة إلى "الطبيعة"، فإنه في الفخر القبلي تكون مراعي الحيوانات غير المستأنسة - تلك الحيوانات التي تغزو "الدار" في ظروف أخرى - يَتَمُّ الاستيلاء عليها بوصفها "الحمى" من قبل "الثقافة". وهكذا يتقدّم الخطيئة، بصورة كلية في نطاق استحقاقه الرمزي، كي يسترد في الفخر القبلي ما لا يستطيع لبيد أن يحتفظ به في النسب الذاتي.

وهناك كذلك، في الموضوعية، أو القسم البنيوي، الخاص بالفخر القبلي الجاهلي، مكان لعودة ظهور "دار" مؤولة رمزياً، ذات أقطاب مرجعية، ومن ثم أكثر تأثيراً من الناحية الهرمينوطيقية، وهكذا يقترب ذلك الأثر الباقي للنسب من معنى "الحمى". وحينئذٍ تصبح "الدار" أيضاً في محلها الشعري البديل مستودعاً لمجد الأسلاف القبلي وسلطتهم، وتراثهم وذريتهم. ويعبرُ عن هذه السمات بوضوح في الفخر القبلي لعبيد ابن الأبرص<sup>(٩١)</sup>:

وَلَنَا دَارٌ وَرَثْنَا عِزَّهَا أَلْ      أَقْدَمَ الْقُدُمُوسَ عَنْ عَمٍّ وَخَالٍ

ومن ناحية أخرى، فإن تفضيل لبيد أن يدعو صرحاً مثل هذا "بيتاً" بدلاً من "دار" في بيت هو في سياق من القصيدة قريب بصورة أخرى في المعنى من بيت عبيد بن الأبرص يضيئي وضوحاً إضافياً دلاليّاً وسيميائيّاً على كلتا الكلمتين، "دار" و"بيت". إن استعمال لبيد كلمة "بيت" يستدعي المنزل القديم الآخر، أو بيت الأسلاف، الذي هو "البيت العتيق" نفسه: الكعبة. وهكذا يتحدث لبيد، بعد أن يشير بصورة موجزة في البيتين ٨٣ و٨٤ من معلقته إلى "سيد" أسلاف (المليك) الذي هو "مقسّم" الغنائم والحقوق، في البيت ٨٥ عن بيت قبلي سابق للجماعة (٩٢):

فَبَنَى لَنَا بَيْتاً رَفِيعاً سَمَكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا

إن "بَيْتَ نَدْوَةٍ" مهيباً مثل هذا هو كذلك "البيت النبيل" القبلي-الجماعي للشاعر الملحمي الجاهلي المبكر طرفة، والذي "يصعد" إليه من أجل المشورة بمثل ما يصعد إليه من أجل هدف آخر لا يقل في مغزاه عن الأول قيمة من الناحية الطقوسية والجماعية، المادة البطولية-الفروسية، و"البلاطية" كذلك (٩٣):

وَأَنْ يَلْتَقِيَ الْحَيُّ الْجَمِيعُ ثُلَاقِنِي إِلَى ذِرْوَةِ الْبَيْتِ الْكَرِيمِ الْمُصْمَدِ  
نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ وَقَيْنَةٌ تَرُوحُ إِلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَّدٍ (٩٤)

وبصورة قابلة للتحديد طقوسياً واجتماعياً بوصفها "بيوتاً". وليس "الدور" الأولية والنموزجية الأصلية من الناحية الهندسية. تكون كذلك الخيام الشريفة ذات الاقطاب العالية عند كبار العشيرة (٩٥) لدى حسان بن ثابت وممدوح زهير بن أبي سلمى السيد القبلي الأكثر مكانة، سنان أبي الحارث المري (٩٦).

ثمة أيقونة بنوية أخرى جديرة بالذكر في القسم النهائي للقصيدة الجاهلية، وهي أيقونة مشبعة للرغبات على نحو أكثر ثراءً بوصفها صورةً ومشفرةً بعناية أكبر بوصفها رمزاً، هي الفرس، الذي يمثل بؤرة اهتمام، وخصوصاً في القصائد البطولية، من أجل مزج غايات الفرد والقبيلة. إن الفرس، في بروزه وإشراقه الرمزي، هو الإعلان الواضح من قبل الشاعر عن انتماؤه إلى القبيلة. وهنا، كما لاحظنا أعلاه، يكون "وقوف" فرس امرئ

القيس في معلقة ذلك الشاعر هو الرمز الأسامي. {ومع أنه} تحيلٌ ومُتَقَدِّدٌ ( البيت ٥٦/٥٣)، فإنه لا يزال موحياً لِلْعَيْنِ، واللَّمْسِ، والشَّمِّ بملامح جمالية رهيبة غزلية أنثوية (البيت ٦٠/٥٦)، في الوقت الذي لا يتوقف فيه عن أن يكون الفحل القادر على الإخصاب (البيت ٦١/٦٦). إنه يقف كهيئة التمثال أمام عين الشاعر المعجبة في حين يبقى خلال الليل على أهبة الاستعداد، غير متأثر بما بذله من جهد سابق (البيت ٧٠/٥٨) (٩٧):

وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُهُ      وَبَاتَ بَعِثْنِي قَائِمًا غَيْرَ مُرْسَلٍ

وبعد المطاردة الجسورة التي تلي ذلك، وخصوصاً طبقاً للنسخة المنقحة لديوان امرئ القيس، تعود {هذه} الصورة السكونية للحصان بوصفها الموضوعة الختامية؛ وعلى نحو ما في الصورة السابقة (في البيت ٥٨ من تلك النسخة المنقحة) تلفتتنا الإشارة إلى العروس إلى الزاوية المرئية الامامية، وهكذا فإن العين الآن يُسْمَحُ لها بأن تستريح على ذيل الحيوان الرائع وهو "يسقط إلى الأسفل مستقيماً، واصلاً تقريباً إلى الأرض" (البيت ٦٦). وهكذا فإن "التمثال" قد تَمَّتْ رؤيته في الحلقة (٩٩).

وبِحِسٍّ لا يقل فخراً بشيء ليس مجرد ملك للمرء، يعرض علقمة بن الفحل، المنافس الأدبي والفروسي لامرئ القيس، قَرَسَهُ - وهي أنثى هذه المرة - أمام قبيلته. وتأثير الفرس / الرمز هنا بارز أيضاً (٩٩):

وَقَدْ أَقْوَدُ أَمَامَ الْحَيِّ سَلَهَةً      يَهْدِي بِهَا نَسَبٌ فِي الْحَيِّ مَعْلُومٌ

وهناك رموز أخرى تتصل بقوة مساوية بصورة الحصان، مثل تلك المتصلة بالخصوبة، والماء، ونهاية الليل وطلوع الفجر، و"الضوء" (الذي هو الشمس في النهاية، أو مقابله "الضوء فوق الضوء"، الذي هو "النور"، أو "الضوء داخل الظلام"). وكل هذه الرموز تسهم في التأثير الكلي لعلامات المعنى التي تدخل إلى القسم الثالث للمقصيدة.

وبصورة مفيدة، في هذه النقطة، ولأسباب تعود إلى ما وراء مجرد التزامن والمقارنة الظاهريين بين آداب وأنواع أدبية غير متصلة معاً، يمكن أن نقدّم مثلاً من قصيدتين لكريتيان



دي تروي Chrétien de Troyes وهما المسميتان إيفايين Yvain وإريك Erec (١٠٠). وفي كلتا القصيدتين، يقع السرد في ثلاثة أجزاء. وفيهما يقدم البطل في صورة الفائز بعروسه الجميلة؛ ومع ذلك، ففيهما معاً، سرعان ما تُفقد سعادة الحب المتحد إلى الأبد على ما يبدو. ومن المهم لنا أن نلاحظ أن هذه الأحداث تقع والقسم ١ من القصيدتين المتواليتين يتقدم ويمر إلى مطلع القسم ٢، وبالتالي تعطي الأحداث في القسم ٢ كل بطل سبباً لاختبار الذات والمغامرة أو الرحلة. وتنتهي كلتا القصيدتين بعودة للتجمع - أي الاندماج - في القسم ٣ الذي يساوي في نفس واحد بين العودة والوصول الجديد.

إننا نجد في القسم الأول، وخصوصاً في قصيدة إيفايين، كما ناقشنا بإحساس كافٍ بالبنية جان فرايبيه Jean Frappier (١٠١)، الماثرة العظيمة المحدثّة بنيويّاً على "نوع الحياة". وهكذا؛ فإن الرمز المقدّم حينئذٍ هو رمز ميلاد الحياة وأنشودة الحياة الرعوية المبكرة، وكلاهما قابل للترجمة إلى "فردوس" من منظور أساطيري mythopoetically. أما القسم الثاني فهو موضوعاتياً قسم مغامرة البطل إيفايين المضيق، تتبعها مغامرة افتداء: {تستمر} سنة من الاشتراك في مسابقات {فروسية} لا هدف لها وأنانية تقود إلى العار والجنون وتبعتها أفعال التكفير عن الذنب وخدمة الضعفاء. وفي فعل من أفعال البسالة، يُختم هذا التحول بصورة رمزية في اشتباك إيفايين مع جافين Gavain. وتمثل موضوعة القصيدة بما هي بنية، في قسمها الثالث، "عودة تكامل" الفارس على المستويين الواقعي والرمزي على السواء.

ويقترح جان فرايبيه بدرجة أقرب، بعد أن كان مُعيناً لنا في التخطيط السابق لقصة إيفايين، من توضيح كثير مما له صلة باهتمامنا بوظائف الأبنية الثلاثية، وذلك في تلخيصه التحليلي للقصة - والبنية - في قصيدة إريك. ففي تلك القصيدة يحدّد فرايبيه بصورة أوضح ثلاث مراحل موضوعاتية، أو تنظيمياً بوصفه لوحاً ثلاثياً "as a triptych". وبعبارة أخرى، بوصفه ألواحاً موضوعاتية منفصلة يمكن حتى النظر إليها بوصفها غير مالكة لـ "مشترك حقيقي" بينها. إن قصيدة إريك ينظر إليها أيضاً بوصفها متكوّنة من

ثلاثة "فصول". أما فصلها الأول ( البيت الأول *le premier vers* )، والذي هو، كما سوف نلاحظ في حينه انطلاقاً من نقطة أفضلية القصيدة لدينا، فهو فصل "تمهيدي"، يعرض البطل إريك كل مؤهلاته البلاطية والفروسية. فهو "مجامل، كريم، ولكن فخور، وكتوم قليلاً وسريع إلى الاستشارة، وراغب عن أن يكون مدينًا بأي شيء لأي أحد"، وكلها فضائل وأوضاع تتناسب والسياق الفرنسي الوسيط بالدرجة نفسها التي تتناسب بها مع السياق البلاطي ( وإن كان لا يزال بدوياً ) للقصيدة العربية. وعلاوة على هذا، فإن إريك كذلك متأثر بحب عميق لا يقدر لعروسه الجميلة". وإجمالاً، فإن الحالة النفسية في هذا البيت الأول *premier vers* هي حالة الانشودة الرعوية والطنزاجة الأشبه بالربيع، والتي، مع ذلك، سرعان ما يعكس صفوها ما يدعوه فرايبه "أزمة عاطفية". ومرة أخرى، فإن أزمة مثل هذه، بالنسبة إلى القارئ الحساس لانعطافات الحالة النفسية والموضوعة في النسب العربي الكلاسيكي، يمكن إدراكها بسهولة بوصفها تنويعاً للإشارة الانتقالية "لد" هموم"، لأنها {أي الأزمة}، أيضاً، ذات وظيفة انتقالية بنيوية في القصيدة الفرنسية.

ويكرس البيت الثاني من قصيدة إريك، في موضوعته، لـ "مغامرات" البطل - أي إنجازاته بوصفه فارساً. فالبطل يصل من جديد، بعد أن يختبر نفسه، إلى لحظة الاجتماع التي لا يعكس صفوها شيء مع محبوبته. ويرى فرايبه هذا التحول في "القصة" بوصفه "الرابط المشترك" لهذا القسم من القصيدة أو حتى بوصفه الختام الممكن للقصيدة. ومع تسليمنا بكون المقارنة خارجية بصورة صارمة، فإن تحديد مثل هذا الرابط / الختام في قصيدة إريك يقودنا مع ذلك إلى المشكلات الشكلية في القصيدة العربية الكلاسيكية المقدمة لنا من خلال مصطلح التخلّص<sup>(١٠٢)</sup> الذي يعني كلاً من الانتقال بين الأقسام البنيوية والختام.

ينفتح الجزء الثالث من اللوح الثلاثي لقصيدة إريك على الإنجاز الفروسي لـ "Joie de la Cort"، الذي يحدّده فرايبه في معناه الواسع بوصفه "إحضار السرور إلى ملك

وشعبه" (١٠٣). وقد يبدو هذا "الفصل"، لأولئك الذين يرغبون في النظر إلى القصيدة بوصفها منتية بنيويًا وموضوعاتيًا بعد "التحول" (أو التخلص) في نهاية القسم الثاني، فضلاً خارجيًا بالنسبة إلى لب القصيدة؛ ومع ذلك، وخصوصاً بسبب خبرتنا بالقصيدة العربية الكلاسيكية، فإننا قد لا نجيزه فحسب في هذه النقطة من "القصة" مجرد التالي المشرق لموتيفاته بل إننا نُصبرُ على ضرورة ختام مثل هذا، معتمدين على أن الأحكام السيميائية والتكامل الداخلي للبنية الثلاثية أحكام مقبولة، وأن كل قسم منها يقوم بدوره ذي المصادقية الذاتية. ويُعدُّ القسم الثالث من قصيدة إريك، منظوراً إليه على النحو السابق، في نقطته الأساسية، وخصوصاً في ختامه، أبهى بلاطية رائعة تصل إلى ذروتها في تتويج البطل التمجيدي في نانت Nantes تحت حماية الملك آرثر وت صاحبه زهرة الفروسية الأنجوية Angevin. ومع ذلك، فإن ما يجب ملاحظته هنا هو أن الفارس البطولي في قصيدة إريك لكريتيان هو نفسه الذي يُصعدُ، وليس مليكه أو "وَلِيُّ" نعمته". وهكذا تكون العودة إلى الجماعة fold في القسم الثالث، على الأقل من هذه الناحية، عودة إلى "الذات". ولهذا تنتهي قصيدة كريتيان، في المعنى الشكلي العربي، بفخر هو فخر شخصي أولاً ثم جماعي بشكل ضمني، محيطاً بكل الفروسية. إنها قصيدة لا تنتهي بمدح. وعلاوة على هذا، يجب أن نلاحظ أن هذا "الفصل" الثالث أو الجزء الثالث من "اللوحة الثلاثية" هو استرداد أو استعادة رمزية للمملكة بوصفها "أرضاً خراباً". وفي هذا تتخلف قصيدة إريك وراء قصيدة برسيفال Perceval، وهي قصة الكأس المقدسة لكريتيان نفسه، وهي أقدم رواية أدبية لتلك القصة الأسطورية؛ فقط في مظهر خارجي رمزي ووضوح سردي - وهو ما تحاول "لغة" البنية أن تجعله غير ضروري.

وهكذا تلخص لنا البنية الثلاثية لقصائد الحب البلاطي مثل إيفان وإريك طبيعة الشكل الكامن لمفهوم مراحل الزمن البطولي. ومع ذلك، يَتِمُّ تجاهل دور هذه السمة البنيوية الجوهرية بسهولة، بسبب بساطتها العظيمة. وإننا نتحقق خلف كل بساطة محتفًى بها من أن الحالة السكونية للأشياء، في القسم البنيوي الأول لمثل هذه الأشكال

الثلاثية، تسود إما كما كانت في ماضيها البعيد، غير القابل للاسترجاع أو على الشكل الذي تحولت إليه حال وصولها إلى حالة السكون بافتراض حاضرمقبوض عليه ومحبوس في داخل نفسه، مفتقد الإحساس باللحظة العابرة التي يمكن أن تكون "مُخْرِجُهُ" الدينامي. إنه حاضرمغلق وهو، بوصفه "زمنًا"، أيضاً، يكون من ثمّ معادلاً لحالة "ناجزة"، بقدر ما يكون "الماضي" نفسه. وإنه لفي هذه المملكة الثنائية التكافؤ تكون السعادة قد حُصِّلَت ذات مرة، واستُهلِكَت، وفُقِدَت. وإذا كان ثمة مخرج من إطار الزمن المغلق لهذا القسم، فإنه، مع ذلك، يكون عبر الباب الوحيد المفتوح، والذي هو باب الاستيقاظ على الإحساس بالفقدان.

وعمل القسم النيسوي الثاني زمن البحث أو المطلب البطولي وشرطه، والذي هو بالضرورة زمن التحول من الداخل، معبراً عنه من خلال أفعال خارجية هي، مثل "المغامرات"، يجب أن تكون "معدومة الغرض" إذا كان لها أن تكون رمزياً ونفسياً جزءاً من التحول البطولي. وهنا مرة أخرى تلمح القصيدة الثلاثية فحسب إلى الاوقات {الإنسانية} والازمنة {النحوية}، تاركة فراغاً للإحساس بتناقضها وجدلها. وإذا كانت هناك قصة تُحكى في القسم الثاني، فإن "نحو" سردها يتضمن نمطها الزمني الخاص. وهكذا يمكننا أن نظل في "الماضي" في زمن متتابع ولكن ليس تاريخياً بالضرورة. والذي يكون الخروج منه عن طريق التقدم عبْرَهُ؛ إنه نفق يجب أن يُتَمَع إلى حيث ينتهي. وهذا هو الفرق الأكثر وضوحاً، وأهمية بين القسمين الأول والثاني. ولكن العبور، أو الانتقال، لا يمكن بالضرورة تَتَبُعُهُ أفقياً، ببداية واضحة، ووسط، ونهاية. ولكنه عوضاً عن ذلك سلسلة من مُحَفَرات *actuations* قابلة للاستقراء زمنياً وحتى سياقياً، وسلسلة من {حالات} "حضور" أصغر، وحالات، أو مجرد علامات للوعي، لم يعد زمنها ذلك الخاص بعملية التجربة داخل ماضوية السرد ولكن {تلك} اللحظة المأسورة لوعي التجربة. ومثل هذا الزمن هو التغير نفسه في مثال الوعي أو مثال الأسر. وفي القسم الثاني من القصيدة الثلاثية تقوم السلاسل غير المتصلة غمطياً والمكونة من

مُفَحِّمَات تزيينية موضوعاتية صغيرة - اشتباكات محفوفة بالخطر، ومغامرات، ومطاردات، وعبور الجسور، وصور موجزة من حياة الحيوان - بوظيفة وضع فورية الإدراك عبر حضور متحرر من الزمن لسرد متحوّل إلى صورة في الأمامية وبوظيفة دفعها إلى فعل حضور مُستنتج استقرائياً. ولهذا ليس ثمة "سرد" في النهاية، بل إسقاط مُتخيل في صور فقط. وهذا هو ما يحدث كذلك مع وضوح أسلوب مقلع بصورة خاصة في حالة القسم الثاني من القصيدة العربية الكلاسيكية. وهكذا؛ فإن ما يحدث زمنياً في القسم الثاني من القصيدة الثلاثية ليس أبداً "حالة" مفردة، بل ليس سرداً، ولكن تمثيلاً لا يمكن تجنبه لـ "عبور" مصوّر في قصة رمزية عن الزمن البطولي للتجربة. إن "بدايات الرحلة" و"المغامرات" في قصائد كريتيين دي تروي ومثلها الرحلة في القصيدة العربية الكلاسيكية هي من قبيل {هذا} "العبور" الرمزي.

وَتَتَحَقَّقُ العودة إلى حالة سكونية stasis وإلى إطار زمني جديد، مغلق في القسم الثالث من مفهوم كريتيين دي تروي الثلاثي للقصيدة؛ كما هو الشأن في القصيدة العربية الكلاسيكية. إن العودة إلى وضع سابق restitution، والتكريس homage، والاحتفال، والتمجيد apotheosis، كلها أفعال موصوفة بالكامل، ومؤهلة من خلال الفعل واللحظة الزمنية للوصول بوصفه "حاضراً" ليس ثمة مخرج منه، على الأقل في القصيدة. وهذا هو السبب، أيضاً، في أن القصيدة يجب أن تنتهي عنده. إنه حاضِر يحتاج إلى زمنية التمجيد، لأنه حتى لو كان يُرى بوصفه مستقبلاً، فسوف يظل عليه أن يكون مستقبلاً دون تطور أو تغير، {أي المستقبل} المتناقض ظاهرياً، {حيث} لا يعود {ثمة} استمرار نصي فيما وراء نقطة اكتمال الزمن الشعري.

وإنَّ إجراء تحليل للشكل هو في الأساس وصف للشكل، لا يزال علينا أن نصل إلى افتراض أكثر تخطيطاً للجدل حول بنية القصيدة الثلاثية بوصفها شكلاً وصيغة في الوقت نفسه. وهنا أيضاً، مع ذلك، سوف نتقدّم استقرائياً، حسب منهجنا حتى الآن. فاولاً، سوف نتوقف عند مرحلة أبعد توثيقاً ونراجع التداخل النوعي للأجناس الأدبية،

ولكن في طريقتة البنيوية الخاصة، ودليله الأدبي عن المبدأ الثلاثي. إن هذا التطويق الإجرائي لختام صياغي للجدل الثلاثي سوف يسهله علينا بصورة رحبة تطبيق هاري سلوخور H. Slochower المبادئ التي تحكم البنية الثلاثية على مفهوم مقرر للشكل متنوع بقدر اتساع مفهوم الأسطورة mythopoesis، والذي يراه بوصفه معيذاً لبناء الخبرة البطولية الأولية (الأسطورة myth) إلى إبداع أدبي متحضّر (أسطورة mythopoesis) (١٠٤). إن المكانة التمييزية لتطبيق سلوخور الصيغة الثلاثية تكمن في قوة الحجة النظرية للمدخل، وفي المرونة النقدية التي تسمح لها بأن تعكس طبيعة النصوص الأدبية المعقدة في كليتها وشموليتها البنيوية. أما أمثلة سلوخور للأسطورة mythopoesis الأدبية فهي كتاب جوب *the Book of Job*، وبروميثيا *Prometheia* (المسرحية التراجيدية بروميثوس مقيداً *Prometheus Bound*) لاسخيلوس، وأوديب لسوفوكليس، وميديا ليوروبيديس و(مسرحية) باكخيات *Bacchae*، والكوميديا الإلهية، ودون كيشوت، وفاوست، وهاملت، وبعض أعمال حديثة.

ويبرز كل عمل أدبي من أعمال الأسطورة mythopoesis تلك في بنيته بوصفه "دراما من ثلاثة فصول وختام" (١٠٥). ويقدم الفصل الأول خلفية أسطورية بعيدة، إذا جاز التعبير، كونها تلميحاً بـ "الخلق أو عدن". ومع ذلك، لا يحتفظ هذا الفصل بأكثر من ذكرى حنينية لتلك الخلفية. ويقدم الفصل الثاني مغادرة البطل لوطنه، أو نفيه عنه، وسعيه الذي يلي ذلك. ومن ثم تكون الرحلة، والتي تصبح هنا التجربة المطلوبة، هبوطاً إما إلى عالم سفلي أسطوري متشكّل في صورة سردية أو إلى "ليل مظلم للروح" متشكّل على نحو رمزي. أو هبوطاً إلى الأول بوصفه استعارة للآخر. وفي مرحلة الأسطورة my-thopoesis قبل عصر النهضة كان لا يزال للرحلة هدف ثابت. ومن ثم كان يمكن أن تكتسب "شخصية غير محدّدة". ومع ذلك، فإن الرحلة الأساطيرية mythopoeic بصورة كلية هي تلك التجربة القادرة على إطلاق "الينابيع الخالدة للإبداع الإنساني" (١٠٦). وفي الفصل الثالث تغلق الدائرة بـ "إعادة خلق" للبطل. وبوصفها

عملية فإنها تكون قد انفتحت في الفصل الثاني. وهي الآن منجزة بوصفها "عودة إلى الوطن" أو بوصفها "مصيراً". وبهذا المعنى تكون الدائرة، أو توحى بأنها حالة. وحتى عندما يكون هناك ختام بمكانه المحتمل أو الطباقي ابتداءً في اختتام البنية، فليس ثمة طريقة بنوية نهائية لفصله عن الفصل الثالث. وقد يحدث، مع ذلك، انفتاح للبنية يشير إلى ما وراء حدود النصوصية المحكية. ويمكن أن نفترض، بسبب هذا الغموض الخاص بالبنية الثلاثية ذات "الختام"، أن "الدائرة" الأساطيرية mythopoeic ليست بالضرورة "دائرة" حقيقية لكن أقرب إلى شكل حلزوني مفتوح النهاية بتوترات طباقية غير محلولة بوصفها جزءاً من إمكانية البنية أو تنويعها. وهكذا، نجد في الكوميديا الإلهية، متحولين إلى أمثلة سلوخور النصية والتي تتكلم عن نفسها بأفضل صورة، فصلاً ثالثاً واضحاً من "العودة إلى الوطن في المملكة المقدسة"، في حين أن الختام في دون كيشوت، والذي يضع حقاً إعادة تكييف البطل موضع التساؤل، يُظل مع ذلك جزءاً عضويًا من الفصل الثالث (١٠٧).

ومهما يكن من أمر، فإنه مع التسليم بالاختلافات الحادة في النوع، والأسلوب، والتباعد الصرف بين الأمثلة النصية التي يتكئ عليها سلوخور وتلك القصائد الثلاثية الكلاسيكية العربية بصورة نموذجية، من مثل دالية النابغة الاعترادية (١٠٨) أو معلقة لبب (١٠٩)، فإنه لن يكون أمراً يسيراً على نحو مفاجئ فحسب، بل أمراً لا يمكن تجنبه كليا أن نتعرف في صيغة سلوخور عن الأسطورة mythopoesis الصرامة التتابعية نفسها في بناء التجربة البطولية" كما هي ثابتة في تلك القصائد العربية الكلاسيكية. وما هو أكثر من ذلك، ينبغي أن يُنظر إلى النموذج العربي للقصيدة على أنه الحالة الشكلية في صميم الموضوع والتي تُشرع بصورة جد مباشرة تتابع "الفصول" الأساطيرية mythopoeic وتقترب إلى أقصى درجة من جوهر التجربة الكلي فيها.

وهكذا، يضع أمامنا النسيب - "دراما" القصيدة الكلاسيكية العربية - في فصله الأول الخاص ما لا بُد أنه كان في وقت ما حالة "تناغم جمعي" كما يطرحها المخطط الأساطيري

mythopoeic؛ وإن هذه الحالة الأولية من التناغم أو الرضا التام، كما هو الأمر تماماً في بنية صنع الأساطير، لم تعد موجودة ولكنها فحسب ذكرى حنينية أو حالة تأمل. وتنقل القصيدة، من خلال قسم النسب فيها، الإحساس بالفقد في ذلك الإسقاط الأسطوري mythical - أي السابق على الأساطيري premythopoeic - لزمن الامتلاء الذي يبدو ما يزال صامداً. فالقصيدة تزودنا بإطار لـ "فصل أساطيري أول" أكثر وضوحاً وبالتأكيد أكثر تجذراً في البنية من الأمثلة المزنة الشكل و"المفتوحة" موضوعاتياً والمتاحة لهاري سلوخور.

أما "الفصل الأساطيري الثاني" فلديه موازاة أكثر وضوحاً مع القصيدة. ففي الحالة العربية تكون الرحلة نفسها - دائماً وبالضرورة - وليست استعارتها. إن الرحيل المادي هو الذي يمتد ليحيط بالمطلب الأساطيري mythopoeic للبنية، وحينئذ يكون البعد الخاص للتجربة كذلك هو الذي يضطر في النهاية إلى صياغة بنية لنفسه. وحتى ثنائية تكافؤ المفاتيح السيميوطيقية التي تعلن عن الرحلة الهُموم / الهمة فتتعدّ تقليصاً لإمكانات اللغة المتعددة إلى نقطتين دلالتين بُورِثَتَيْنِ للسعي الأساطيري mythopoeic، تعتمد كل منهما على الأخرى بصورة نهائية. فالرحلة في القصيدة تُمنَحُ، بما هي التجربة التشكيلية المركزية لأسطورة البداية البطولية والفردية، وضعها المتوازن بصورة شكلية. وتقدم الرحلة أيضاً، في سعيها نحو الواقع التجريبي، وضوحاً غير متحفظ على نحو بارع وتوسطياً بين نقاط الانطلاق والوصول، وهو وضوحٌ لتوسطٍ يردفه من جانبيه السبب والهدف. إنها رحيل وانقطاع عن الأشياء التي في حدّ ذاتها قد لا يكون لها، في طرف، أي وضوح ناهيك عن وضوح الفقد المغروس في أي مكان بين الفوري والأصلي ويمكن أن يقدم، في الطرف الآخر، وصولاً إلى ذلك الذي لا يزال إمكاناً فقط أو أمنية، أي المستقبل. إن التغيّر الحقيقي الذي هو كذلك الوجود الحقيقي يقع في الرحلة.

وداخل هذا المنطق الثلاثي التتابعي لصنع الأسطورة، يمكن أن نتعرف بسهولة إلى القسم الثالث من القصيدة مرة أخرى بوصفه تقريباً ترجمة صيغية لتنويعات سلوخور



"الكبرى" عن "العودة إلى الوطن"، بما هي إحياء للقوة الأخلاقية والإحساس بالرضا وإحياء لـ"الانسجام، والسلام والوحدة... في مستوى أعلى، وأكثر تعقيداً"، حيث "تتحول السلطة السيئة إلى سلطة حسنة" (١١٠). إن التأثير الكلي لـ"الفصل الثالث" للقصيد سواء تمّ التعبير عنه بالمدح أو بالابتهاج الجمعي القبليّ، هو، بوصفه أسطورة mythopoesis في حدّ ذاته، بمثابة إعلان واحتفال بالوصول معزّز بلاغياً.

وبكل بساطة، مع ذلك، فإن تطبيق دينامية الشكل الخاصة بالأسطورة على صنع الأسطورة وتطبيق صنع الأسطورة على البنية الأدبية يحجب قليلاً مخططاً ثلاثياً، يرتد إلى أصل أكثر انحساراً. وهذا المخطط هو النموذج الأنثروبولوجي لارنولد فنّ جنبّ {البلجيكي} "للديناميات الطقوسية" و"الأنماط الاحتفالية" من انفصال، وانتقال، واندماج، والتي تمثل معاً الدورة الكاملة لأي إعادة تمثيل ضمنية أو تصريحية، مدبرة أو تلقائية، جمعية أو فردية، للتغير الدال للمكانة. ويطلق فنّ جنبّ على هذه العملية مصطلح "طقوس العبور" (١١١).

من المهم أن نؤكد أن هذا النموذج الثلاثي، حتى في المستوى الاصطلاحي، هو إذن نموذج مقرر مركزياً وشمولياً من قبل علامة semiosis "العبور". إننا نكتسب تبصراً أبعد إلى الجوهر النظري للمركب البنيوي لدى فنّ جنبّ إذا أخذنا في حسابنا المقصد الاصطلاحي الثابت والذي يُصبرُ معه على أن "مخطط طقوس العبور يشمل من الناحية النظرية طقوساً" قبل عتبية ("طقوس الانفصال)، وطقوساً" عتبية ("طقوس الانتقال)، وطقوساً" ما بعد عتبية ("طقوس الاندماج)" (التأكيد بالحرف المائل من عندي) (١١٢). وهكذا لا يكون العبور نفسه أمراً مؤكداً فحسب بوصفه المستغرق للمركز في حين يكون في الوقت نفسه تركيزاً تجريبياً "توسّطياً" من الناحية الشكلية للنموذج الكلي، بل يكون كذلك الخصوصية الأعمق لذلك القسم؛ أي عتبيته أي هامشيته. ومن خلال هذا التأكيد، أيضاً، يتطلب الوجود المتعلق بالعتبية والمعتمد عليها والمشروعية التجريبية لذلك الوجود الذي يسبق العبور، وذلك الذي يتبعه بُعدية كاملة. إن ملكة العبور

تكمُن "خارج"، عبر العتبة، فيما يمكن أن يُدعى كذلك برزخاً *limbo*، منطقة المأبُين والتي كانت لاهوتيةً أباء الكنيسة قد وضعتها بين الجنة والجحيم، والتي كانت بالنسبة إلى الشاعر العربي القديم الزمان والمكان، والحالة العقلية التي تتأرجح بين الرغبة والرهبة. وهكذا يخبرنا اصطلاح *فَنُ جَنِبْ*، في تناقض ظاهري قوي، أن "الحدَّ" *"limit"* هو "اللُبُّ" *"Core"* الحقيقي لنموذجه الثلاثي التجريبي، والسبيل إلى كل فهم آخر لسلوك متتابع شكلياً أو طقسياً، وأنه، بوصفه بنية، لا يمكن إذن فهمه بوصفه سكونياً<sup>(١١٣)</sup>. إنه يتحوّل ويلتفُّ حول عنصره المتحرك: العبور.

اطلق أرنولد *فَنُ جَنِبْ*، في تقديمه {لعمله} في ١٩٠٨م، دعوة طريفة إلى "القارئ" على وجه العموم، والتي يمكن بالمثل أن تكون بمثابة تحدٍّ موجّه خصوصاً إلى نقد القصيدة العربية: "إنني أدعو القارئ إلى تحقيقه [العرض] تطبيق المخطط المفاهيمي لطقوس العبور على مادة ما في حقل الانثروبولوجيا، حيث مضى وقت طويل منذ أن اكتسبت في حاجة إلى إثبات ما في حقل الانثروبولوجيا، حيث مضى وقت طويل منذ أن اكتسبت "طقوس العبور"، برغم كونها لا تزال مصطلحاً تقنياً، رواج الاستخدام العام. ومع ذلك ظلت الميادين الأدبية-النقدية أقلّ تقبلاً للبنية النظرية حول البنية الثلاثية لأعمال كاملة<sup>(١١٥)</sup>. وبدلاً من ذلك، ففي داخل النطاق الاتباعي التنظيري الواسع من البنيوية على طريقة ليفي شتراوس، تَمَتَّعَ الافتنان بالبنية الثنائية، {والتي كانت} باستمرار أكثر تقبلاً للتحليل الجزئي المفتقد لكلية الشكل، بلحظته الوقورة القريبة من الاحتكار. وبطريقة أخرى، كما في حالة هاري سلوخور، كان التحليل الثلاثي لكلية البنية قد بدأ يكتسب أسماء جديدة وملحوظات تأويلية جديدة؛ هذا على الرغم من أصلها الجوهري، ولكن الصامت، العائد إلى *فَنُ جَنِبْ*.

جاء التطبيق غير المحجم نقدياً في أقصى صورته، والبنيوي-الأدبي "التقليدي" *"orthodox"* بكل ما تعنيه الكلمة، لنموذج *فَنُ جَنِبْ* الثلاثي عن طقوس العبور، وإن لم يكن بسرعة كافية على أية حال، في فعل للعدالة الشعرية، إذا جاز التعبير، من نقد

القصيدة العربية ومن بحث ذلك النقد عن سُبُلٍ لَحْلٍ لغز الثلاثية الجذرية في بنيته الشعرية الأساسية. لقد التقطت {هذا} التحديّ الأنثروبولوجي البلجيكي سوزان بينكني ستيتكيفيتش في ١٩٨٠م، ومن ثم تابعت في سلسلة من المقالات تعتمد كلها على قَنِّ جَنِبٍ بصورة مركزية من جهة مقولاتها النظرية<sup>(١١٦)</sup>. وهكذا، فإن نقد القصيدة العربية لم يتوصّل فحسب، خلال وعيه بالمشروعية الأدبية-النقدية لنموذج قَنِّ جَنِبٍ "السلوكي"، إلى إجابات محورية عن أكثر الأسئلة صرامةً وتعقيداً بين أسئلته البنيوية، ولكنه أضاف كذلك بُعداً أدبياً قوياً، ومدققاً نصياً إلى أنثروبولوجيا اختزالية إمكاناً، تعود إلى قَنِّ جَنِبٍ. وعلاوة على هذا، أفادت س. ستيتكيفيتش، في مدخلها إلى النموذج البنيوي عن طقوس العبور وانتفاعها الكامل به، خصوصاً من تابعي قَنِّ جَنِبٍ المنطلقين من مفهوم العتبية أي الهامشية. ومن هؤلاء، فيكتور تيرنر<sup>(١١٧)</sup> وماري دوجلاس<sup>(١١٨)</sup> اللذان أسهما على نحو خاص في قراءاتها الموضوعاتية الحسيفة، وفهماها المُنضبط بنيوياً لقسم الرحيل في القصيدة بوصفه "العبور نفسه" بعتبته المشتركة الأطراف.

وتماماً كما في التفاعل السهل الانتشار اصطلاحياً بين فكرة العتبية والمراحل الثلاث المتوالية للعبور، فإن في القصيدة العربية القديمة، أيضاً، تكون العملية الثلاثية التتابعية، بصورة صريحة أو ضمنية، حاضرة في الطبيعة الفعلية للبنية أو فيما يمكن أن يُسمّى بنيتها العميقة حتى لو أخفق الواقع النصي المادي لقصيدة بعينها في الكشف عن ثلاثية شكل واضحة طيّعة ومتوازنة. وهنا يبادر قَنِّ جَنِبٍ نفسه إلى التحذير بالأنا نصيرُ بهرامة على السيميترية التتابعية لبنية نموذجها؛ فالخطط الكلي دائماً ما يتضمن ثلاث مراحل في نظامها التتابعي الإلزامي، ولكن إلى المدى الذي يكون فيه مخططُ تقدّم وتطوُّر، وليس ذا ثنائية سكونية، ففي "أمثلة بعينها" يمكن لأي من تلك المراحل ألا توجد بالضرورة "مُتطوّرة" إلى المدى نفسه من قبل كل الشعوب في كل نَمَطٍ احتفالي<sup>(١١٩)</sup>. كذلك ليس أمراً ضرورياً أن يكون في القصيدة، بالمعنى الشكلي الصرف، في كُلِّ مَثَلٍ

نَصِيٍّ تَوَازُنٌ مِيعَارِيٌّ وَاضِحٌ بِشَكْلِ كَافٍ ، أَوْ مُعْطَىٌ بِصُورَةٍ فِعْلِيَّةٍ لِلثَالُوثِ الْمَوْضُوعَاتِيِ التَّتَابُعِيِ وَالشَّكْلِيِ . فَيُمْكِنُ لِحِزَّةٍ "مِيعَارِيَّةٍ" وَاحِدٍ فَقَطْ أَوْ جُزْأَيْنِ أَنْ يَوْسُسَا مَوْضُوعَاتِيًّا نَصًّا شَعْرِيًّا "كَافِيًّا" قَادِرًا عَلَى تَأْمِينِ الْإِحْسَاسِ بِكُلِّيَّةٍ وَعَمِيٍّ نَصِيٍّ فَرْعِيٍّ بِالشَّكْلِ . وَحَتَّى فِي أَمْثَلِهِ كَهَذِهِ يَظَلُّ النَّمْطُ الثَّلَاثِيُّ قَوِيًّا بِوصفه الْإِعْلَانُ النِّهَائِيَّ لِمَشْرُوعِيَةِ الشَّكْلِ - بِمَعْنَى الْإِحْسَاسِ بِالشَّكْلِ *Formgefühl* عِنْدَ جُودِهِ . وَيَتَضَحُّ هَذَا مِنْ خِلَالِ تَحْدِيدِ س. سْتِيكِيْفِيْتِشَ لِبْنِيَةِ قَصِيدَةِ الصَّعْلُوكِ ، وَالتِّيْ يَكُونُ فِيهَا الْعُبُورُ بِوصفه بَنِيَّةً ثَلَاثِيَّةً الْأَجْزَاءِ لِمَرَا حِلِّ "تَطَوُّرِيَّةٍ" مُفْتَضِبًا بِطَرِيقَةٍ حَاسِمَةٍ : فَالْقِسْمُ الثَّالِثُ مِنَ الْقَصِيدَةِ ، أَيْ قِسْمُهَا الْمَوْضُوعَاتِيِ الْخَاصُّ بِـ "الْإِنْدِمَاجِ" أَوْ "إِعَادَةِ التَّجْمَعِ" ، هُوَ شَيْءٌ مَفْقُودٌ فِي قَصِيدَةِ الصَّعْلُوكِ مِنْ خِلَالِ الطَّبِيعَةِ الْفِعْلِيَّةِ لِهَوِيَةِ الصَّعْلُوكِ وَتَجَرِبَتِهِ . إِنْ عَبُورًا "مِثْلَ هَذَا هُوَ إِذَنْ عُبُورٌ نَاقِصٌ *manqué* (١٢٠)" مِنْ خِلَالِ الزُّرُورَةِ السَّلُوكِيَّةِ وَالشَّكْلِيَّةِ عَلَى السَّوَاءِ . وَسَوْفَ يَظَلُّ الشَّاعِرُ الصَّعْلُوكُ ، بِمَا هُوَ مَنبُودٌ ، سَجِيْنًا سَلُوكِيًّا وَشَكْلِيًّا فِي مَرَحَلَةِ الْعَتَبِيَّةِ "الْوَسْطِيَّةِ" لِلْعُبُورِ نَفْسِهِ .

وَمِنْ نَاحِيَةِ أُخْرَى ، وَإِنْ كَانَتْ لَا تَزَالُ مُوَازِيَةً بِصُورَةٍ كَلِمِيَّةٍ ، يُمْكِنُ إِذَنْ أَنْ نَنْظُرَ إِلَى الشَّاعِرِ الْعَذْرِيِّ شَبَهَ الْيَائِسِ ، سَلُوكِيًّا وَشَكْلِيًّا عَلَى السَّوَاءِ ، بِوصفه سَجِيْنًا لِلْقِسْمِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَصِيدَةِ ، نَسِيبَهَا ، فَقَطْ عَمَّا {يُمَثِّلُ} حَتَّى حِينَئِذٍ تَقْوِيَّةً لِتَأْثِيرِ مَا تَزَعِمُهُ الْعَتَبِيَّةُ الْمُتَحَكِّمُ فِيهَا مِنْ دَعَاوَى لِصَالِحِهَا ، إِذَا جَازَ التَّعْبِيرُ ، فِي مَرَحَلَةِ "مَا قَبْلَ الْعَتَبِيَّةِ" عِنْدَ قُنْ جَنْبٍ ، وَالتِّيْ يَنْبَغِي أَنْ يَحْدُثَ فِيهَا "الْإِنْفِصَالُ" وَأَنْ يَتْلُوَهَا "الْعُبُورُ" الشَّكْلِي . وَلِهَذَا ؛ فَإِنْ مَا يَحْدُثُ فِي الْقَصِيدَةِ الْعَذْرِيَّةِ هُوَ فَقَطْ الْوَعْيُ بِعَدَمِ مَقْدَرَةِ الشَّاعِرِ عَلَى قَطْعِ الصَّلَةِ بِذَلِكَ الَّذِي يَكُونُ ، أَوْ ذَلِكَ الَّذِي يَنْبَغِي أَنْ يَكُونُ ، حَالَةً مَتْرُوكَةً وَرَاءَهُ فِي مُحِيطِ "مَاضِيهِ" . وَنَتِيجَةُ لِهَذَا ، فَإِنْ مَا يَبْدُو عَلَى قَصِيدَةٍ مُحْتَمَلَةٍ لِشَاعِرٍ مِثْلِ هَذِهِ مِنْ أَنَّهَا غَيْرُ قَادِرَةٍ عَلَى الْإِنْفِصَالِ مِنْ نَسِيبِهَا ، أَوْ عَلَى الْأَقْلَ تَكُونُ مُضْطَرَّةً إِلَى التَّعْوِيضِ عَنْ عَدَمِ الْقُدْرَةِ تِلْكَ بِالسَّمَا حِ لَذَلِكَ الَّذِي لَا بُدَّ أَنْ قَدْ كَانَ "مَا قَبْلَ عَتَبِيَّةٍ" بِأَنْ يَغْتَضِبَ لِنَفْسِهِ الْوُظُفِيَّةِ السَّلُوكِيَّةِ وَالشَّكْلِيَّةِ الْكَامِلَةِ لِمَا هُوَ "عَتَبِيَّةٍ" أَيْ هَامِشِي . وَهَكَذَا تَتَحَوَّلُ الذَّاكِرَةُ

المتشرفة، {أو} "الحالة" الحنينية التي يمكن أنها كانت النسيب إلى تعارض مضطرب للشكل والهدف، يكتسب عتبية كاملة ذات تناقض ظاهري داخل حدود بنية سكنونية، وما قبل عتبية افتراضاً. إن توتر الشكل يؤكد بالتالي الشكل بدلاً من إنكاره.

وفي بنية قصيدة أكثر نموذجية مثل تلك المشار إليها للنابعة الذبياني أو معلقة لبب، فإن نموذج فن جنب السلوكي والقصيدة العربية الكلاسيكية يتناغمان شكلياً، في حدودهما العامة، إلى درجة يمكن أن يُنظر إليها فقط بوصفها اندماجاً لنموذج أصلي مُضَيء على نحو متبادل. وعلاوة على هذا، فوراء هذا المستوى من الائتلاف بين ما هو سلوكي وما هو شعري في البنية، يوجد في القصيدة يمثل ما يوجد كذلك في المفهوم الأنثروبولوجي لطقوس العبور مُستويات من الاندماج البنيوي للقرميد والملاط الذي يشحذ الصورة الأولية للنماذج الأصلية ويصقلها {محولاً إياها} إلى أشكال ذات تأثير. إن فن جنب، و{معه} خصوصاً أولئك الأنثروبولوجيون الثقافيون الذين أخذوا على عاتقهم فيما بعد مهمة تطوير فكرة العتبية إلى مدى أبعد، قد حدّدوا من طرفهم ذخيرة مبنية بصرامة من صفات ونماط من السلوك الطقسي الذي سوف يُميّز، على التوالي، المراحل الثلاث للـ "العبور" (١٢١). وتكشف القصيدة، أيضاً، من داخل مجالها الشكلي الخاص من التعبير الشعري البدوي العتيق، أو المُعتق، عن ذخيرتها الخصوصية من "السلوك" في صورة مواقفها الموضوعاتية الثلاثة بما أن هذه المواقف نفسها مقسمة ومعبّر عنها من خلال موتيفات وصور مقررة بنيوياً بصرامة ومخصصة بنيوياً، ومتدرجة إلى ذخيرة مميّزة من المفردات الملتزم بها على نحو دقيق.

وهكذا يجب أن تتطابق الموتيفات ما قبل العتبية في القصيدة العربية الكلاسيكية، تصريحاً أو ضمناً، ومفهوم للزمن ليس من حيث المبدأ زمن دوام الفقد، ولكن زمن استدعاء للفقد: حالة ماضوية كامنة على نحو عاطفي. ومثل هذا الزمن -بما هو- فقد يجب كذلك أن يكون زمن غياب السعادة، سواء بوصفها حباً أو بوصفها براءة. ومن أجل نقل حالة عقلية مثل هذه بوصفها مقصداً شعرياً، فإن الشاعر البدوي قد يرغب في

أن يصل إلى ماضٍ بعيد بقدر ما يسمح له تراثه الأسطوري :

لِمَنِ الدِّيارُ بِقَنَّةِ الحِجرِ أَقْوَيْنَ مِنْ حِجَجٍ وَمِنْ دَهْرٍ

في هذا البيت الافتتاحي من نسب للشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى (١٢٢)، يمكننا، دون تردد، أن نشارك في "الشك" الذي أبداه العالم اللغوي أبو عمرو بن العلاء (ت نحو ١٥٤هـ / ٧٧٠م) حول كون "الحجر" في بيت الشاعر بما هو ليس سوى "حجر" {قوم} ثمود شبه الأسطوريين، وأنه من خلال استقصاء كهذا لحالة كتابة شعرية نكون من ثم قد اتصلنا بطبقات أصلية لأسطورية بعيدة ذات عمق مأساوي. وهكذا سوف يضيف، أيضاً، النابغة الذبياني عمقاً مأساوياً، وكتابة ملازمة، إلى حِسِّه الخاص بالفقد من خلال السماح له بالمشاركة في أسطورة لقمان العتيقة، والتي هي أسطورة عن الإخفاق في الإمساك بالزمن. ولهذا، عند هذه النقطة كذلك، يجب أن ينتهي نسب هذا الشاعر لتبدأ "رحلته" (١٢٣).

والى جانب هذه الأصداء لكون نموذج أصلي بعيداً، وأسطورياً على نحو يمكن تصوره، تُوجَدُ في تشابه معظم موتيفات النسب الكلاسيكي، وفي النسيج الكلي لمعجمه الشعري، ذخيرة مفصلة بدرجة عالية من الإشارات إلى مراحل الزمن والتجربة والتي اجتمعت معاً كما تكاملت على نحو نهائي. إن ما يشهد على هذا في النسب بكفاءة شعرية مميزة هو، على نحو مفارق، الواقعُ الزائفُ المتصنَّعُ لحلم اليقظة، أي واقع الإصرار على حاضر مُوهجٍ في ماضٍ مُنْفِيٍّ. وفي النهاية، مع ذلك، فإن هروباً مثل هذا يجب أن ينتهي، وما يتلو هو البديلُ المتصادمُ لـ {الشعور بال} تمزُّقٍ مع فصل مغلق للحياة: الرحيل والرحلة. وفي الحقيقة، فإن المنظور الموضوعاتي الواعي بالبنية في الجزء الأكبر من الكتاب الراهن سوف يكون منظوراً توضيحياً فوق آخر للوعي الغنائي العربي بمرحلة ما قبل العتبة للموقف الرثائي في النسب.

وإذا كانت ذخيرة الموتيفات والمعجم الشعري في النسب واضحة في حد ذاتها، وبُنية في قدرتها على توليد أصداء دقيقة للعلاماتية تُمليها البنية، فإن ما يراه الشاعر

العربي الكلاسيكي، وَيَسْمَعُهُ، وَيَشْمُهُ، وَيَفْكُرُ فِيهِ، وَيَشْعُرُ بِهِ، أو يَخْبِرُهُ بطريقة أخرى في الرحيل لهُوَ أيضاً أكثر حتميةً في بنيتها وأكثر كشفاً لها. وهذه الحتمية والدقة السيميوطيقية تبدآن بذلك الحيوان الذي يركبه الشاعر، والذي، كونه ناقةً، يختلف بأقصى درجة من الدقة من حيث الجنس مع ذكر الناقة {الجمل} والذي ارتحلت عليه محبوبية الشاعر، الطعينة، وأَقْصَتْ نفسها<sup>(١٢٤)</sup>. إن زمن رحيل الشاعر وساعات الرحلة يجب كذلك أن تكون مختلفة عن تلك الخاصة بالطعينة، ذلك لأن ساعاته دائماً ما تكون ساعات الخطر والعواصف، في ظلام الليل أو في الحرارة المحرقة لساعات الذروة {الضحيانة}. إنه سوف يسمع من حوله أصداً مظلمة منذرة بالشر لصوت البومة؛ ذلك أن الحيوان الذي يركبه سوف يبدي احتياجاً كما لو أن "قرينة" (شيطان أنثى) غامضة، انسلالية {كالقطة} كانت تلتصق بجانبه<sup>(١٢٥)</sup>. {كما أنه} خلال رحلته لن يصل إلا إلى ماء يثير الغثيان<sup>(١٢٦)</sup>. ولا يكون الشاعر على اتصال مضاعف مع الطبيعة فحسب، بل إنه يتحوّل، من خلال سلسلة ممتدة على نحو واضح من التشبيهات التوسيطية وأجزاء شبه موضوعاتية منتزعة من عالم الحيوان "غير المستأنس"، إلى مثل لتلك الطبيعة غير المستأنسة والتي يجب أن يقاومها ويغزوها بطريقة أو بأخرى.

تصبح النظرة الذاتية العتبية للشاعر البدوي أكثر وضوحاً، بل تصبح تقريرية تماماً، عندما يكون شاعراً صعلوكاً. وحينئذ يكون متعلقاً، في عتبيته "المحكومة"، على نحو أكثر مباشرة بالطبيعة وروح الصحراء. ولما كان الشاعر الصعلوك محكوماً عليه بالآبِيار رحلته إلى خارج عتبيته، فهو يستغني حتى عن الحضور التوسيطي للناقة. وبدلاً من ذلك، يستحضر أخوة ضواري الصحراء والحيوانات الباحثة عن طعام: الضبع، والنمر، والأفعى، وخصوصاً الذئب<sup>(١٢٧)</sup>. وعلاوة على هذا، فيمكن لشاعر ما حتى لو لم يكن صعلوكاً، بوصفه مسافراً في الصحراء العتبية، أن يرفض أن يَقْرِي ذلك "المسافر" العتبي الآخر، أي الذئب<sup>(١٢٨)</sup>. أما الرموز الأخرى المميزة للعبور العتبي في القصيدة، فتشمل ظلام الليل وصمته الذي لا يخرقه إلا نعيم اليوم، ومن ثم قطبية ذلك الزمن العتبي،

وساعة وقت الظهيرة، وسراياتها وحرباواتها التي تسجد كما لو كانت مصلوبةً على الرمل.

ويقع الجزء الثالث للقصيدة في إطار أكثر اتساعاً موضوعاتياً، بل وأكثر ملائمة من كل النسيب أو الرحيل. إنه يمكن أن مديحاً "موجّهاً لآخر"، والذي سوف يؤسس من ثم، بوصفه وحدة بنيوية، قسم المديح في القصيدة، أو أنه يمكن أن يكون تعبيراً عن "افتخار" شخصي، والذي يقود في معظمه إلى تأكيد جمعي / قبلي للقيمة، والبسالة، والشرف. وبهذا المعنى سوف يُعرّف اصطلاحياً باسم الفخر. ويمكن لهذا القسم، من نواحٍ غير شخصية وشخصية على السواء، أن يتميز بوصفه ما بعد عتبي وإعادة توحيد بصورة واضحة. لقد وصل الشاعر، ولماً يزل "عابراً"، إلى ما وراء زمن الهامشية ومكانها. لقد طرح وراءه الآن كل التباس "شكلي". ولهذا فإن مملكة الرموز والسميوطيقا التي تستغرق الشاعر يجب أن تعكس اندماجه في روح الجماعة حتى عندما يكون في افتخاره لا يزال مؤكداً خصوصية "العتبية" السابقة وفرديته (فخره الشخصي).

وكما نعلم مسبقاً، يُعدّ الفرس من أكثر الموتيفات الثابتة برمزيته الأيقونية على إعادة اندماج الشاعر البدوي. إنه الحيوان المقابل للناقة التي تُمثّل الحيوان التوسطي العتبي على نحو صارم. أما الصيد الفروسي، المتبوع بمأدبة جماعية، فهو أحد مظاهر إثبات الفرس سيميوطيقياً. فعلى سبيل المثال، يعطينا الشاعر المخضرم عبدة بن الطبيب تنابعا متماسكاً للعبور بصورة كاملة بنيوياً في القصيدة رقم ٢٦ من المفضليات. إنها تبدأ بنسيب مختصر نسبياً، لتنتقل إلى رحلة ناقة معبر عنها بصورة حسنة، ثم تبرز من هذه العتبية الصريحة للرحلة، ملقبة بالشاعر إلى صيد فروسي (الآيات ٦٠-٦٥)، مسبوق بإشارة "دالة" إلى هطول مُخْصِب (البيت ٥٧) وبصورة حية رعوية عن طبيعة الصحراء، واعية تماماً بلا عتبيتها شبه الرعوية وحيويتها التصويرية المثيرة (البيتان ٥٨-٥٩)، والتي يمكن أن تكون مشتقة بسهولة من نسيب معلقة لبید. وبعيداً عن تلك القصيدة الرعوية الملتبسة، وبعد مشهد الصيد الفروسي<sup>(١٢٩)</sup>، يأتي مشهد المأدبة،



الذي هو من القوة موضوعاتياً وبنوياً على نحو كافٍ لأن تستغرق باقي القصيدة (الآبيات ٦٦-٨١). ويدل هذا المشهد للمأدبة الوافرة "البلاطية" على خصيصة الاندماج فيه، وقد جاء مفصلاً على نحو مثير للذكريات والعواطف بموضوعة الفرس والمطاردة عبر الجملة الافتتاحية، "وقد غدوتُ وقرنُ الشمس مُنْفَتَقٌ" (١٣٠).

من ناحية أخرى، يضع علقمة، الذي يسبق ابن الطبيب بثلاثة أجيال تقريباً، نظاماً مختلفاً في الترتيب التتابعي للتيمات والموتيفات ما بعد العتبية ذات الفخر الشخصي، وكذلك الفخر الجمعي. ففي إحدى قصائده يضع علقمة صورة المأدبة البهيجة (الآبيات ٣٩-٤٥) قبل تشكيلة ختامية، جلية من حيث سيميوطيقيتها، من موتيفات بسالة محسوبة وكرم واع بموقفه. وهنا، أيضاً، لا يستثنى الشاعر موتيف الفرس (الآبيات ٥٢-٥٤)، على الرغم من أن ما في ذهنه هو المعركة (البيت ٤٦)، وليس المطاردة (١٣١).

وفي تَوَحُّدٍ موضوعاتي آخر لما بعد العتبية والتوحد، كما توضحه قصيدة "صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى" لزهير بن أبي سلمى (١٣٢)، يندمج بمهارة إسقاطُ "أيقوني" ساكنٍ لموتيف الفرس (الآبيات ٩-١١) في دينامية مطاردة فروسية (الآبيات ١٢-٢٩)، لكن هذا الاندماج يحدث فحسب كي يؤدي، على نحو مفهوم لنا الآن بصورة جيدة على الرغم من وضوح خطوط الاتصال والحواف الحادة للإرداف، إلى مَوْضَعٍ موتيف الاندماج ورفعته إلى ذروته، وهي المديح (الآبيات ٣٠-٤٥).

وهناك سياقات مشابهة تتخذ صفة الثبات وتصبح أكثر وضوحاً في سيميوطيقية إعادة اندماجها وذلك في معلقة لبید، حيث يتأثر الخروج من عتبية الرحيل -تقريباً بصورة مؤقتة وبالمعنى الشكلي، "بصورة انتقالية"- بفصل إضافي عن مأدبة ذات تأكيد شخصي، متبجح (الآبيات ٥٨-٦٢). وهكذا فإن الأرض ممهدة تمهيداً حسناً، والشاعر يتقدمُ بأقوى منطق لإعادة الاندماج، وبطريقة مركبة سيميوطيقياً يعلن الشاعر نفسه بطلاً لقبيلته (البيت ٦٣) (١٣٣):

وَلَقَدْ حَمَيْتُ الْخَيَّ تَحْمِيلُ شِكَّتِي قُرْطٌ وَشَاحِي إِذْ غَدَوْتُ لِجَامِهَا

وتأتي الإشارة الأولى هنا من فعل "حَمَيْتُ"، والتي تستدعي بالضرورة إلى الذهن الاصالة القبلية وحرمة الحِمَى" (١٣٤). ويتبع هذا الفعل "الحي" (القبيلة) (١٣٥)، {والذي يعني} الواقع البدوي المحوري - وفكرة - الاندماج الاجتماعي. يُعدُّ الشاعرُ المحاربُ في دور، أو موقف عقلي كهذا، لا اعتباراً على نحو واضح، لا يختلف دور المحارب اليوناني {القديم} المدجج بالسلاح "hoplite" (١٣٦). وهكذا يكون أيضاً الشاعر العربي القديم محارباً بكامل سلاحه (شكّة). ويكون كذلك متمطياً فرساً سريعة، وفي "انطلاقه في أول يوم" (إذ غَدَوْتُ) مشاركاً بصورة ضمنية في البسالة الفروسية لصياد فارس. وهكذا نُعطى في بيت واحد فقط توجيهاً دلاليّاً وإشارة ضمنية إلى عبء المسؤولية البطولية الناضجة التي يؤكدها الدعم المادي المدجج بالسلاح "محارب بأسلحته الكاملة، والفخرُ بفروسية الفرسان، وابتهاج الانطلاق" إلى المعركة بالقدر نفسه إلى الصيد الفروسي. وكل هذه خصائص اندماجية قوية، وما بعد عتبية، وقِيمٌ ممتدةٌ من ثم إلى حدٍّ أبعد ومسببةٌ فيما بقي من القسم النهائي من معلقة لبيد (الآيات ٦٤-٨٣).

يتميّز المدحُ الموجهُ إلى آخر بصورة كلية، وخصوصاً ذو التنوع الملكي، والذي يمثلُ في القصيدة "وَصُولاً" شخصياً أو "عَوْدَةً إلى الوطن"، على نحو أكثر اطراداً بالتجاءه إلى سيميوطيقا القوة الملكية، مع تأكيد قوة ذلك التجدد النباتي الدوري. ويختلف هذا الوصول/العودة إلى الوطن، في محوره الرمزي، بصورة جذرية عن التداعيات مع "المنزلة" "hearth" و"الرحم" والتي تميز النسب بحلم يقظة ارتجاعي وحلم اندماج ومزج بما كانه المرء ذات مرة. ويقابل المنزلة والرحم بوصفهما رمزين أنثويين وأموميين على نحو حاد رموز القوة في المديح؛ فهذه ليست رموزاً ذكورية فحسب بل أبوية على نحو جوهرى. وتشرح القطبية الرمزية بين النسب والمديح (وخصوصاً الملكي) جانباً مهماً أبعد لقطبية سيميوطيقا ما قبل العتبية وما بعدها في البنية الثلاثية للقصيدة. وهكذا فإن النابغة الذبياني، في محاولة استعادة عطف ملك الحيرة، النعمان بن المنذر، ومعاودة دخول البلاط، وذلك في قصيدته "يَا دَارَ مَيَّة"، بما هي ذروة مدحه، يستخدم الفرات

الغني بالماء وقاذف العواصف، {أي} فورة غضبه المدمرة ووعده بالخصب على السواء. وهكذا يَمِزُّ تَرْمِيزُ كُلِّ مَنْ ممارسة الملك للقوة دون حدود وكرمه المبرهن عليه نحو أولئك الذين يعطف عليهم. إن الملك، والذي يفوق في تمثيل الشاعر الفرات نفسه، هو ماء الحياة. إنه، التيار الملكي، هو كذلك المظهر الكافي للدولة. ولهذا فإن حضور سفينة في هذه الاستعارة/ القصة الرمزية لكل القوة القابضة ليس إشارة إلى شكل الحكم/ المجتمع أو الدولة ولكن إلى هشاشة حظوظ الفرد الذي يحرف في "تيار" القوة الملكية والذي يجد، بوصفه المجدف/ مدير الدفة، "بَعْدَ التَّعَبِ وَالْعَرَقِ" سبيله كما يجد، بصورة استدلالية، طريقه إلى العطف الملكي (١٣٧).

وعندما يمدحُ كَثِيرُ عَزَّة، من الحقبة الأموية (ت ١٠٥هـ / ٧٢٣م)، الخليفة عبدالعزيز ابن مروان، فإنه يتبنّى الاستعارة العتيقة نفسها ولكنه يستبدل بالفرات النيل. ومن هنا يتحوّل عبء معنى الاستعارة بالضرورة - ويعرض قصدي للمرونة - من القوة إلى الخصوية والسخاء، والذي يثبت بالتالي من خلال الرمزية المصرية للنهر بصورة متميزة (١٣٨).

وفي كل تنويع للاستعارة، فإن الملك المدوح، ومعه نقطة الوصول عبر إعادة الاندماج، هو الطبيعة نفسها. فالملك لا يؤمنُ الخصبَ والازدهارَ فحسب، بل إنه تجسيم لهما. وهكذا يعبرُ النابغة الذبياني، مرة أخرى، وهو يتكلّم عن وليّ نعمته النعمان بن المنذر، والمَكْنِيّ هنا بابي قابوس، عن نفسه على نحو نموذجي أصلي كلياً (١٣٩):

فَإِنْ يَهْلِكُ أَبُو قَابُوسَ يَهْلِكُ رَبِيعُ النَّاسِ وَالشَّهْرُ الْحَرَامُ  
وَتُمْسِكُ بَعْدَهُ بِذَنَابِ عَيْشٍ أَجَبَ الظُّهْرَ لَيْسَ لَهُ سَنَامُ

وهنا تجمع الرمزية النباتية للملكية، الخاصة بملك عربي للصيد Arabian Fisher King، إذا جاز التعبير، وضوح النموذج الأصلي بالشرط البدوي المادي لِمَرْبِي الإبل. وهكذا، أيضاً، سوف يخاطب شاعر جدّ متأخر هو سبط بن التعاويذي (ت ٥٨٣هـ / ١١٨٧م) الخليفة الناصر لدين الله في مناسبة اعتلائه العرش بوصفه "مُبيد ضيوف العدو" من خلال صفة "مُبيد العدا" والتي يمكن أن تترجم كذلك ضمناً بأنها تعني

"ذلك الذي يحطم - أو يزيل - الواحاً حجرية تغطي الآبار". ثم ينتهي الشاعر إلى الابتهاال النعتي: "يَا قَاتِلَ الْمَحِلِّ نَدَاهُ" (١٤٠).

وفي النهاية، تمل الدورة البنيوية الثلاثية، داخل المدى الرمزي لقصيدة المدح العربية الكلاسيكية، إلى أن تكتمل، بصورة صريحة أو ضمنية، بصدى لبداية القصيدة يتردد في المعادلة أو المقارنة بين منزلين مهجورين: الأول هو المنزل "المفقود" في النسيب، والآخر هو المنزل "المستعاد" في المديح. ويعبر أبو تمام، بحدته المفهومية والأسلوبية المتميزة، عن هذا الاعتماد البنيوي المتبادل بصورة اقتصادية ومؤثرة بالدرجة نفسها تقريباً وذلك عندما يبتكر "صيفته" - أو إيجراماته - في الرحيل (١٤١). إنه يقول عن ولي نعمته المدوح، قائد جيش الخليفة، أبي سعيد (١٤٢):

طَابَ فِيهِ الْمَدِيحُ وَالتَّدْحِيثُ فَاقَ وَصْفَ الدِّيَارِ وَالتَّشْبِيهَ

وهكذا يكتمل وصول الشاعر، ذلك أنه {وصول} نجح في التغلب على المعنى العتيق للفقْد الذي كان عبء النسيب.

\* \* \*

## هوامش الفصل الأول

١- من المثير أن نرى، من وجهة النظر النقدية العربية المفضلة في مسألة التجنيس الأدبي، أن م. د. لويس يستخلص من "الملحمة الأولى" الأوروبية الوسيطة والتقاليد البطولية البلاطية الأدبية نظريةً للمدى الموضوعاتي الذي يقترب إلى حدٍ كبير من القصيدة العربية الكلاسيكية، التي هي أيضاً شكل متطور داخل أخلاق اجتماعية أرستقراطية (خاصةً)، وهي إما "بلاطية" على نحو مباشر أو بمعنى قبلي أوسع احتفالية وشعائرية (وهو ما يقترب بها بالتالي مما نمنيه بالبلاطي). وهكذا، يكتب لويس: "في السطر ٢١٠٥ وما يتلوهُ [من قصيدة بيوولف *Beowulf*] لدينا أداء يقوم به هروثجار *Hrothgar* نفسه. ونحن نعلم أنه أحياناً (*hwilum*) ينتج *gidd* أو *lay* كانت *sop* و *sarlic* (حقيقية ومساوية)، وأحياناً قصة عجائب (رقية *sellic*)، وأحياناً، وهو يبرز تحت أغلال الزمن، كان يبدأ في تذكر شبابه، تلك القوة التي كانت له في المعركة؛ كان قلبه يتضخم داخله وهو يتذكر فصول الشتاء المتلاشية. وقد ذكر البروفيسر تولكين *Tolkien* أمامي أنه يرى أن هذا الوصف ينطبق على المدى الكامل للشعر البلاطي، الذي يمكن أن تتميز فيه الأنواع الثلاثة للقصيدة -التاسي على عدم دوام الحال... وقصة المغامرات الغربية، والحققيقي والماسوي...، والتي هي وحدها ملحمة حقيقية (مقدمة للفرغوس المفقود [نيوبورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٩م]، ص ١٥-١٦). وليس من قبيل الاهتمام العابر أن ما يشخصه لويس وتولكين بوصفه "المدى الكامل للشعر البلاطي" هو بالتحديد المدى الكامل للقصيدة العربية. وعلاوة على هذا، فإن القصيدة، أيضاً، تطرح "توترات" تجنيسية بين الغنائي والدرامي-الملحمي. إن الأقسام الثلاثة الرئيسة للقصيدة (التسميب، الرحيل، والفخر أو المديح) هي في الوقت نفسه الموضوعات الشعرية البلاطية الثلاثة. وفي الحالة العربية، مع ذلك، تجمع القصيدة كل العناصر الثلاثة: إنها كاملة، ولكنها تنطوي على التوتر الثلاثي الذي لا يمكن تجنيته.

٢- الجاحظ، كعقاب الحيهوان (القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٨م)، مج ٣، ص ١٣١. ويلحظ بحق ولفهات هابنركس *Wolfhart Heinrichs* أن عبد القاهر، الذي يقتبس كذلك من الجاحظ، يعني مصطلح التصوير لديه "التشكيل" (*"Gestaltung"*). انظر (هابنركس ١٩٦٩م)، ص ٧١. ولكن الجمع بين هذه المصطلحات الثلاثة: (صناعة، نسج، تصوير) يبدو حينئذٍ أيضاً، أمراً شائعاً في زمن عبد القاهر الجرجاني؛ انظر دلائل الإحصاء، تحقيق محمود محمد شاكر (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م)، ص ٣٤. وعلى نحو مختلف، بالنسبة إلى السفسطائي المتأخر هرموجينس *Hermogenes* (عن الأفكار)، كانت الأفكار (وتحديداً "المعاني" العربية) صفات عامة موجودة في الإنشاء وليست خاصة بمؤلف مفرد. انظر جورج أ. كيندي، البلاغة اليونانية تحت (حكم) الأباطرة المسيحيين (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٣م)، ص ٩٧. وعلى نحو أكثر تحديداً، ينبغي أن تكون "المعاني" متطابقة مع *topoi* (موضوعات *topics*) البلاغة الكلاسيكية، حيث يناظر "علم الموضوعات" *"topoi"* "علم المعاني" العربي. ويلحظ

إرنست روبرت كورتيس *Curtius. R. E.* أنه بصورة أصيلة، إذن، تكون الموضوعات مُعَيَّنَاتٍ على تأليف الخطب. إنها، كما يقول كوينتليان (V, 10, 20)، "خزائن لتدريبات الفكر" (*argumentorum sedes*)، وبالتالي يمكن أن تخدم هدفاً بعينه". انظر لكورتيس *الأدب الأوربي والمصور اللاتينية الوسيطة*، ترجمة ويلارد ر. تراسك *W. R. Trask* (نيويورك: هاربر ورو، ١٩٦٣م)، ص ٧٠.

٣- أبو الفرج قدامة بن جعفر، *نقد الشعر*، ط٣، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة: مكتبة الحانجي، ١٩٧٩م)، ص ١٩. (وهذا الفهم للمعاني بوصفها "الأدوات الأولية" هو ما فهمه عبد القاهر الجرجاني من عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق"، انظر إحسان عباس، *تلويح النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري*، طبعة مزيّدة ومنقّحة، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٣م، ص ٤٣-٤٣١ - المترجم).

٤- أبو هلال العسكري، *كتاب الصناعتين* (إستنبول: مطبعة محمود بك، ١٣٢٠هـ / ١٩٠٢م)، ص ٥١.

٥- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، *عيار الشعر*، تحقيق طه الحجري ومحمد زغلول سلام (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٥م {كذا والصحيح ١٩٥٦})، ص ٥. (ولعل المؤلف يقصد هنا ما يراه ابن طباطبا من "نتيجة" جيشان فكر الشاعر بشعره أن تصبح "كسبيكة مفرّغة من جميع الأصناف، ...، وكطبيب تركّب عن أخطأ من الطيب كثيرة". انظر كتاب عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٥٥هـ / ١٩٨٥م، ص ١٤-١٤ المترجم).

٦- من أجل مناقشتي بعض الجوانب وثيقة الصلة بنظرية صامويل جونسون الكلاسيكية الجديدة في مقابل المداخل النقدية العربية الكلاسيكية الجديدة المناظرة لها والصيغات النصية الفعلية، انظر لكاتب هذه السطور "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، *Arabic Poetry and Assorted Poetics* في مال كولم كير *Kerr. H. M.*، محرر، *دراسات إسلامية: التقليد ومشكلاته Islamic Studies: A Tradition and Its Problems* (ماليبو، كاليفورنيا: منشورات أوندينا، ١٩٨٠م)، ص ١٠٩-١١٠.

٧- ابن رشيق القيرواني، *الممددة في محاسن الشعر وآفقه ونقده*، ط٣ (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣م)، مج١، ص ١٢٨. وانظر، على سبيل المثال، قوله إن "سماع الكلمات مثل رؤية الصور" في سياق تسمية سيمانيديس الكيوسي "Simonides of Ceos" الرسم شعراً غير منطوق والشعر رُسمًا منطوقاً، وهو تعبير كثيراً ما اقتُبِسَ وله جاذبية هائلة لأن يُوَضَّحَ في أمثال عبر العصور. (بلوتارخ، *الأخلاق* ٣٤٦، مكتبة لوب *Loeb* الكلاسيكية، مج٤، ص ٥٠٠-٥٠١). (وسيمانيديس هو الشاعر الفثاني اليوناني ٥٥٦-٤٦٩ ق.م المولود في جزيرة كيوس *Keos* المعروفة الآن باسم كيا *Kea* - المترجم).

٨- الجرجاني، *دلائل الإعجاز*، ص ٦٣-٦٤. ومهما يكن من أمر، فإن مناقشته "الغنى" بوصفه ليس مجرد شيء يظل معزولاً في أمثلة بعينها للالفاظ ولكن بوصفه شيئاً يتحدّد بالسياق النحوي والسياق الأسلوبى على السواء، وهو ما يسميه النظم، تشير (أي المناقشة)، إلى أن فهمه لإنتاج المعنى تجاوزت فهم معاصريه

(المرجع السابق، ص ٨٠ وما بعدها). وقد التفت محمد مندور، الذي كان يدرس في فرنسا قبيل الحرب العالمية الثانية، إلى الإمكانات النظرية للنظم عند عبد القاهر الجرجاني (في الميزان المجدد، ط ٣، القاهرة/ الفجالة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، ١٩٦٣م)، [ص ١٨٨-١٨٩، ١٩٠-٢٠١]. انظر كذلك إحصان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري (كذا)، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م)، ص ٤٢٠، ٤٢١، ٤٢٤. وهذه الإشارات وغيرها إلى نظرية النظم قد أعاد النظر فيها كمال أبو ديب في نظرية الجرجاني عن الصورة الشعرية (وورمينستر، إنجلترا: أريس وفيليبس، ١٩٧٩م)، ص ٢٤-٣٨ بخاصة.

٩- انظر دراسة ج. كريستوف بُرجل Bürgel المفصلة عن مشكلة الحقيقة في الشعر العربي: أفضل الشعر اكذبه: جهر الخلاف الأدبي وأهميته في المصور الوسطى العربية في ضوء النظر المقارن، *Oriens*، ٢٣ (١٩٧٤م): ٧-١٢.

وينبغي أن تتميز مناقشة مشكلة الصدق في الشعر من مناقشة الحقيقة في الشعر، حتى لو كان الفرق قد يبدو مجرد وجهة نظر أو جانب من النظر إلى المشكلة. وبشكل موضوع الحقيقة أن يقودنا إلى أبحاث ذات خلفية تاريخية وميتافيزيقية، في حين يبدو موضوع الصدق أكثر أدبية، كوننا نتناوله عبر النقد العملي وعلم النفس قبل الميتافيزيقا، وضمنياً في النهاية عبر ما يسمى الآن التجربة الشعرية. وقد ناقش هنري بيري H. Peyre الصدق في الأدب الغربي في عمله، *الأدب والصدق* (نيو هافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٦٩م). ونلاحظ أن المؤلف ذكر مصطلحين مهمين هنا معاً: المفارقة "irony" والتناقض الظاهري "paradox" وهما مصطلحان مهمان في الكتاب كما أن ثمة مشكلة، تتعلق بترجمتهما إلى العربية. وللمؤلف مقالة مهمة، أشرنا إليها في دراستنا عن المؤلف في صدر الترجمة الراحنة، وهي بعنوان "الأصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى". وقد أشار المؤلف إليها في هامش ٩٤ من الفصل الثاني أدناه. ولهذا كله قد يكون مفيداً أن نعرض لهما بشيء من التوسع. فمحمد عناني يترجم المصطلح الأخير بـ "مفارقة" في حين يترجم المصطلح الأول بـ "التورية الساخرة"، انظر له (المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومجموع إنجليزي-عربي) [القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر-لوجمان، ١٩٩٦م]، ص ٣٦-٣٧، و ص ٧٥ من الدراسة. أما إبراهيم فتحي فيترجم المصطلح الأول بـ "تناقض ظاهري" والثاني بـ "مفارقة" (تهكم سخرية)، انظر له، مُعد، (مجموع المصطلحات الأدبية) [القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م]، ص ٨٨، و ص ٢٢٣-٢٢٤. وسوف نلتزم بما أثبتناه في المتن من أجل الوضوح والالتزام، ولأن معظم الكتاب العرب المعاصرين يتبعون الشيء نفسه. وتشير المعاجم الإنجليزية إلى المصطلحين، وأحياناً إلى "المفارقة" فحسب. ومن الواضح أن عنصر التهكم السخرية وارد في هذا المصطلح الأخير بصورة أساسية، كما أنه مستخدم في الأعمال الإبداعية أساساً، منذ جمهورية أفلاطون، وسقراط في محاورات أفلاطون، ولدى كتاب آخرين كثيرين مثل دانتى، وتوماس هاردي، وتشوسر، وشكسبير، ولورد بايرون، وتوماس مان،

والمتنبي، وإبراهيم عبد القادر المازني. أما "التناقض الظاهري" فاصله يعود إلى وجهة النظر التي تتعارض والرأي المقبول. وحوالي منتصف القرن ١٦ الميلادي اكتسبت الكلمة معناها الشائع الآن: عبارة متعارضة تعارضاً ذاتياً (وحتى بصورة لا معقولة)، وعند التأمل فيها عن قرب يتم اكتشاف أنها تحتوي على حقيقة تعادل بين الأطراف المتقابلة المتصارعة، سواء في عبارات إيجرامية أو في أبنية أكثر تعقيداً مثل قصيدة كاملة. وقد افاض في استخدام التناقض الظاهري الشعراء المتأفزيونيون، وخصوصاً دُن ومارفل، مثلاً في قصيدته بعنوان "الحديقة" التي تعتمد على فكرة تناقضية ظاهرية مركزية. كذلك يعد ت. س. إليوت من الشعراء الذين يستخدمون التناقض الظاهري على نحو مدهش. وقد اقترحت بعض النظريات النقدية (النقاد الجدد تحديداً) أن لغة الشعر هي لغة التناقض الظاهري. فهنا يتميز "التناقض الظاهري" بالبعد النقدي إلى جانب البعد الإبداعي مقارنة بـ "المفارقة" التي تبدو مستخدمة أساساً في الإبداع كما أشرنا. وقد تعمق هذه الفكرة بإقناع كلينث بروكس في كتابه المعروف **الإثاء للحنك المصنع: دراسات في بنية الشعر** (١٩٤٧م). وينطوي المنطق النهائي للنقد التفكيكي على حالة تناقضية ظاهرية للأمور، ذلك أن نقداً مثل هذا يقترح أن معنى أي نص هو في شك بصورة لا نهائية، ومن ثم، يتبع هذا أنه باستخدام اللغة في نص "آخر" كي يفسر معنى النص الأول ولغته فإن معنى النص الثاني هو، في حد ذاته، في شك بصورة لا نهائية - وهلم جرا. (انظر كُدن، **معجم المصطلحات الأدبية والنظرية الأدبية**، ط٣، ميدل إكس: كتب بنجوين، ١٩٩١م)، ص ٦٧٧-٦٧٩]. وفي نص من هذا الكتاب أورده رمان سلدن، انظر له **نظرية النقد من اللابلون إلى الوقت الحاضر، محاضرات للمفارقة** [لندن ونيويورك: لونجمان، ١٩٨٨م، ص ٢٩٢-٢٩٩م]، ص ٢٩٩-٢٩٩، يرى بروكس (ص ٢٩٧) حقاً "أن التناقضات الظاهرية تنبع من الطبيعة المطلقة للغة الشاعر: إنها لغة تقوم فيها الإشارات الدلالية الضمنية بدور مساوٍ في قيمته للدور الذي تقوم به الإشارات الدلالية الصريحة". وفي نهاية النص يعود بروكس إلى ذكر المصطلح نفسه إلى جانب مصطلحات أخرى، مثل "الغموض" و"تعقد المداخل"، وأكثرها تكراراً، وربما أكثر إزعاجاً للقارئ، على حد تعبير بروكس، "المفارقة". ويختم بروكس نصه هنا بقوله (ص ٢٩٩): "أستارح بأن أضيف أنني لا أتحيزُ إلى هذه المصطلحات في حد ذاتها. فربما تكون غير دقيقة. وربما تكون مضللة. وفي هذه الحالة نأمل أن نستطيع في النهاية أن نشغل عليها لجعلها أفضل". وفي تعليق سلدن (ص ٢٩٠) السابق على إيراد نص بروكس، على مدخل بروكس واستخدامه "التناقض الظاهري" في عمله، يرى أنه "بهذه الطريقة يحتفظ الشاعر بكل من التعددية والوحدة في القصيدة. وأن نقبل أن تعددية النص يمكن أن تجوزَ على الحدود الصارمة لبنية القصيدة فأمر غير قابل للتفكير بالنسبة إلى النقاد الجدد". - المترجم.

١٠- أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري الطائي، **هواؤه**، تحقيق حسين (كذا والصحيح "حسن") كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م) مج ١، ص ٢٠٩. وربما فهم هيلموت ريت H. Ritter البيت على نحو أكثر حرفية في ترجمته إياه (إلى الألمانية). ومع ذلك، فأكثر من أي شيء يتبع ريتير المعنى الذي



قصده عبد القاهر الجرجاني، والذي يضع في حسبانهِ المعايير البلاغية المطبقة على قصيدة الذم المباشرة (عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، **مسرور البلاغة** لعبد القاهر الجرجاني، ترجمة هيلموت ريتز [فيسبادن: دار نشر فرانتز شتاينر، ١٩٥٩م]، ص ٢٩١). وفي قراءة أخرى معروفة لديّ، وإن كان مصدرها، مع ذلك، لم يعد تحت يدي، يتحوّل الفعل (يَلْفِي)، عن قصد واضح، ليصبح (يُغْنِي)، ومن ثمّ يعبّد بيتَ البحرّي إلى المعايير البلاغية الثابتة. (والحقيقة أن الطبعة التي بين يدي من الأسرار وهي بتصحيح الشيخ محمد عبده وتعليق السيد محمد رشيد رضا (بيروت: دار المعرفة، د. ت) يرد فيها البيت (ص ٢٣٥) برواية الشطر الثاني: "فِي الشَّعْرِ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ"، وأورد رشيد رضا رواية أخرى في الهامش: "وَالشَّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ". وقد أورد عبد القاهر البيت في سياق مناقشته مسألة بناء الشعر والخطابة على التخيل لا المعقول". وهو يورد (ص ٢٣٦) القول المناظر لبيت البحرّي: أي "خير الشعر اكذبه"، وكذلك المقابل له؛ أي قولهم: "خير الشعر اصدقه"، وبيت شعر آخر في المعنى نفسه. ويذهب عبد القاهر إلى أن مقولة الكذب في الشعر، والتي تعني التخيل وفرصة الإبداع للشاعر والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل، تتجاوز الكذب على الحقيقة، فهي "أولَى لأنهما قولان يتعارضان في اختيار نوعي الشعر"، على حدّ تعبيره في الصفحة نفسها - المترجم).

١١- وليام شكسبير، كما نحبّه، الفصل ٣، المشهد ٣.

١٢- جيوفاني باتيستا فيكو، **العلم المهدد**، تحرير فاوستو نيكولوني F. Nicoloni (باري: جيوس. لا ترنسا وفيجلي، ١٩٢٨م)، مج ١، ص ١٤٦ (٣٦٧)، وص ١٥٠ (٣٨٣): "عن مادة الكذب الصحيح والاستحالة المقبولة". (كان فيكو ١٦٦٨-١٧٤٤م باحثاً وفيلسوفاً إيطالياً. أهم أعماله العلم الجديد (١٧٢٥م). ويعدّه كثير من الباحثين الرائد الطلعة للدراسات التاريخية الحديثة. آمن فيكو، في مقابل تأكيد معضد الباحثين في زمنه العلم والرياضيات، بأن التاريخ أكثر الدراسات القابلة للمعرفة. فنحن نستطيع حقاً أن نعرف فقط ما قد صنعناه، والتاريخ هو شيء قد صنعناه بأنفسنا. وقد سعى فيكو إلى أن يجد تشابهات بين الحقب المختلفة، وقرائين التطور التاريخي المشتركة بين كل الحضارات. وقد أشرنا، في دراستنا عن المؤلف، إلى أبعاد أخرى لفكر فيكو وتأثيره في النقد المعاصر - المترجم).

١٣- انظر، على سبيل المثال، مراجعة لتعريفات الشعر العربي تدور حول هذا المفهوم بقلم بنت الشاطي في كتابها **الحياة الإنسانية عند العرب** (القاهرة: المعارف: ١٩٤٤م)، ص ٣٢-٣٣.

١٤- هوراس، **الأنجاثيات**، الرسائل وفن الشعر، مكتبة لوب Loeb الكلاسيكية، ٤٥٢-٤٥٣. والمجلد كله حول المسألة مقدّم في الأبيات الستين المفردة الأولى وقد ناقشها وليام ك. وعزات، الإبن، وكليث بروكس في **النقد الأدبي: تلخيص موجز** (نيويورك: كنوبف Knopf، ١٩٦٥م)، ص ٨١-٨٢.

١٥- انظر الجاحظ مقتبساً في ابن رشيقي، **المصلة**، مج ١، ص ٢٥٧. (وقد نقلت العبارة عن **البيان والمعجبين**. للجاحظ، تحقيق فوزي عطوي، بيروت: دار صعب، ١٩٦٨م، ج ١، ص ٤٩ - المترجم).

١٦- انظر الفصل الرابع، القسم ١.

١٧- أبو علي محمد بن الحسن الحائقي، *حلبة المحاضرة في صناعة الشعر*، تحقيق جعفر الكناني (بغداد: دار الرشيد للنشر [سلسلة كتب التراث]، ١٩٧٩م)، مج ١، ص ٢١٥. ومن أجل مناقشة الحائقي في إطار المدى الواسع لنقد القصيدة العربية، انظر ج. فن خيلدر، *ما وراء البيت الشعري: (كلام) نقاد الأدب العربي الكلاسيكي من فاسك القصيدة ووحدها* (لندن: إي. ج. بريل، ١٩٨٢م)، ص ٨٢-٨٩.

١٨- البين ليسكي، *تاريخ الأدب البولندي*، ترجمة جيمس ويليس وكورنيليس دي هير (نيويورك: كراويل، ١٩٦٦م)، ص ١٣٧.

١٩- كان هذا القسم معروضاً تحت عنوان "ما وراء ابن قتيبة: البنية الرسائية للقصيدة الكلاسيكية العربية" في ندوة للجمعية الشرقية الأمريكية في نيوهاغن، كوينتيكت، مارس ١٩٨٦م. وقد ظهر نصه الكامل في ترجمة عربية هي "ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية"، في *فصول* ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص ٧١-٧٨.

٢٠- ابن قتيبة، *الشعر والشعراء*، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م)، مج ١، ص ٧٤-٧٥. (والنص منقول من ابن قتيبة، *الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء*، حققه وضبط نصه ووضع حواشيه مفيد قمحة ومحمد أمين الضناوي، بيروت: منشورات محمد علي بهسون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م، ص ٢٠-الترجم). والتالي هو النص الكامل الذي لا يزال نصاً أساسياً لهذا المقطع وثيق الصلة بالموضوع من ابن قتيبة:

"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداء فيها بذكر الديار والدمن والآثار فيبكي وشكا وخاطب الرثع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين (عنها) إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المذمر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلال وتنسجهم مساقط القيث حيث كان.

ثم وصل ذلك بالنسب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وقرط الصبابة والشوق ليُجمل نحوه القلوب ويصوّر إليه الوجوه ويستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه) لأن التشبيب قريب من النفوس لا يقطع بالقلوب... .

فإذا علم أنه قد استوقف من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى اللال وحرّ الهجير وأنشأ الراحلة والبعير.

فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء وديمامة التاميل، وقرّضه عدة ما ناله من المكازر في المسير بدأ في المديح.

وأما التعريفات العربية المبكرة لبنية القصيدة، فهي إما غير محكمة الصياغة أو نابعة من البنية الثنائية

للقصيدة البلاطية ما بعد المتنبي، والتي لم تعد تعطي دوراً بنوياً لقسم الرحيل، فيما عدا كونه أحياناً موثيق انتقال من النسب إلى المديح غير مستقر أو ملمح إليه. ويعطي فنّ خيلندُر مسحةً شاملاً لهذه الإشارات والصياغات النقدية (ما وراء البيت الشعري، وبخاصة ص ٣٦-٣٧، ٤٣، ٨٢، ١١٥، وهذا الموضوع الأخير ليس سوى إعادة صياغة من قبل ابن رشيق لصياغة ابن قتيبة). وعلاوة على هذا، وحتى عندما تتحوّل الفلسفة العربية في عصرها الذهبي إلى الشعرية الأرسطية، وذلك حين كان عليها أن تواجه إشكالية البنية الثلاثية للتراجيديا (كلمة التقديم *prologue*، والواقعة *episode*، والخروج *exode*)، والموازاة مع القصيدة والتي تنتج من هذه المقابلة لا تأخذ في الحسبان قسم الرحيل، كون القسم الثاني من القصيدة أصبح الآن هو المديح، والثالث هو الحكمة، والتي في مستوى أعمق من البنية ينبغي ألا تفصل عن القسم الثاني، وهكذا تكون القصيدة في النهاية مصبوبة في شكل ثنائي (فنّ خيلندُر، المرجع السابق، ص ١٦٦ وما بعدها). ومع ذلك فإن القرطاجني (ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م)، أكثر الأرسطيين إخلاصاً في هذه المدرسة، هو كذلك الأكثر انطلاقةً من مفهوم القصيدة ما بعد المتنبي، وبالتالي من الفكرة الثنائية للبنية، وذلك حتى لو كان فنّ خيلندُر يستشف في عبارة القرطاجني "في غلظ أعنة الكلام إلى المديح" الوعي بأن استخدام "أعنة" هنا مضي فيما وراء كونها مجرد استعارة للرحيل المفقود. ونحن يمكن أن نكون واثقين من شيء واحد، مع ذلك، وهو أن إدراك القرطاجني لما هو متروك من الرحيل أياً كان بُعد جزءاً وقسماً من الوظيفة أو الفرض النظري للنسب. فبالنسبة إلى القرطاجني تطل البنية الكلية للقصيدة بالتالي ثنائية، مع ذكرى بعيدة (لقسم الرحيل) لا وظيفة لها ذات شكل أكثر كلاسيكية. انظر: أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأهل، تحقيق محمد حبيب بن خوجة (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، ص ٣٠٤-٣٠٥، وفنّ خيلندُر، ما وراء البيت الشعري، ص ١٨٣-١٨٥.

٢١- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مج ١، ص ٧٥.

٢٢- إن مصدر بعض سوء الفهم الخاص بنص ابن قتيبة يبدو في عدم قدرة ناقديه على التفريق بين الصحة الفيلولوجية (الصرفية) والبلاغة في تحديد المصطلحات. وهكذا يعتقد جوستاف ريختر *G. Richter* في أن ابن قتيبة كانت تقوده اعتبارات "فيلولوجية" في ربطه كلمة "قصيدة" بالصياغة البنيوية والموضوعية: "فالمرء يلاحظ كيف يحاول صاحبنا الفيلولوجي (التأكيد من صناعي) أن يختزل غرض القصيدة من اسمها قصيدة"، انظر (لريختر): (حول تاريخ ظهور القصيدة العربية القديمة"، مجلة *الرباطة اللغوية* وبلاد المغرب ٩٢، ن. س. ١٧ [١٩٣٨م]: ص ٥٥٤-٥٥٥). ومع ذلك فمن المهم أن نتذكر أن ابن قتيبة في هذه المرحلة بلاغي قبل أن يكون فيلولوجياً (صاحبنا الفيلولوجي) كما يدعوه ريختر بتواضع إلى حد ما؛ وبوصفه بلاغياً "يُفسّر" بصورة صحيحة ما يمكن أن يكون قد أخطأ (تفسيره) بوصفه فيلولوجياً. وقد لا يكون سيميجر بوناباكي *S. A. Bonebakker*، أيضاً، في تلخيصه بعض وجهات النظر الأساسية المماثلة (جولد تسيهر، جب)، استطاع أن يتجاوز وجهة النظر المقبولة عن أن

مناقشة ابن قتيبة للقصيدية هي جانب من مناقشته الفيلولوجية. انظر مقالته "الشعراء والنقاد في القرن الثالث للهجرة"، في جوستاف فون جرونباوم، محرر، **المطلع في الثقافة الإسلامية الكلاسيكية** (فيسادن: اتو هاراسوفيتس، ١٩٧٠م)، ص ٨٥-١١١. وهكذا كان الفريد بلوخ A. Bloch اقرب إلى حقيقة الامر عندما ربط مصطلح قصيدة بالفرض البلاغي المخصوص للتشوع الشكلي قصيدة الرسالة المصنفة على هذا الأساس (*Botschaftsgesetz*). وهو يلخص مناقشته بتأكيد ذاتي عظيم، ولاسيابه الخاصة يشترك في اتهام الفيلولوجيين العرب: "ولا تعني القصيدة إذن في الأصل هذا الشيء على وجه المخصوص الذي وصفه علماء اللغة العرب فيما بعد بأنه القصيدة الطويلة "الكاملة" التي كانت تبدأ بالنسب" (الفريد بلوخ، "القصيدة"، **دراسات أسبوعية، مجلة الرابطة السورية لرابطة علوم آداب** ٢ [١٩٤٨م]: ص ١١٧، و ١٢٢).

وقد عرضنا لمقالة بلوخ تلك، وتقسيمه القصيدة العربية القديمة، انظر لكاتب هذه السطور، **الكلمات والأشياء، التحليل البنوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية**، بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م، ص ٤٨-٥٠، المترجم.

٢٣. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص ٧٨، ١٢٦. وأنا أوافق فنّ خيلدر في افتراض أن ابن طباطبا هو المصدر الأقدم للمقارنة بين القصيدة والرسالة. ويقترح فنّ خيلدر كذلك أن هذه المقارنة صادرة من حقيقة أنه في القرنين الثامن والتاسع تطوّر فنّ كتابة الرسالة في اتجاهات تكشف عن موازاة شكلية مع القصيدة (ما وراء البيت الشعري، ص ٥٦-٥٧).

٢٤. قد يكون الجاحظ قد أسس بشكل ضمني، إن لم يكن على نحو صريح، موازاة بين القصيدة والخطبة، وذلك عندما كان يشرح علو مكانة الخطيب بناء على تكاثر الشعراء تكاثراً (مخزياً؟) «فَلَمَّا كَثُرَ الشَّعْرُ والشَّعْرَاءُ واتَّخَذُوا الشَّعْرَ مَكْسَباً وَرَحَلُوا إِلَى السُّوقَةِ وَتَسَرَّعُوا إِلَى أَعْرَاضِ النَّاسِ صار الخطيب فوق الشاعر» (**البيان والقبين**، تحقيق فوزي عطوي، بيروت: دار صعب، ١٩٦٨م، ج ١، ص ١٣٤). المترجم، مع الإشارة بوضوح إلى الوظيفة الخطابية لكل من النوعين الأدبيين. انظر **البيان والقبين**، ط ٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م)، مج ٤، ص ٨٣.

٢٥. كينيدي، **البلاغة اليونانية تحت الإمبراطورية المسيحية**، ص ١٤٧. «وبيندار كان معروفاً بقصائده (المؤسسة على قصائد الجوقة في الدراما اليونانية) التي يحتفي فيها بالانتصارات في الألعاب اليونانية الأولمبية. وقد أصبحت أعماله وقصائده المبنية بعناية مؤثرة في إنجلترا في أواخر القرن ١٧ بعد الميلاد. المترجم».

٢٦. المرجع السابق، ص ٢٨.

٢٧. نستطيع أن نمتد بالصورة ونصل قوس الشاعر في مقام الإلقاء إلى عزة النبي محمد [ﷺ]، وهي اسم لحربة قصيرة، كان النبي يطلب من بلال المؤذن [رضي الله عنه]، بداية من السنة الثانية للهجرة، أن يحملها أمامه، ويفرسها في الأرض أثناء الصلوات. إن تقليد حمل العترة بوصفها رمح إنشاء *Vortragslanze* كان قد أصبح طقساً وارتبط بمناسبات أخرى ذات سلطة دينية، ومن بينها صعود الخطيب إلى المنبر

لخطبة الجمعة وفي يده العزّة-العصا . وتؤكد هذه التطورات فحسب، التي كانت بمثابة عودة إلى الرمز نفسه، قدّم العزّة بصفتها الطقسية، من حيث تقود السلطة الأبوية الرعوية إلى السلطة الدينية الروحية وفي النهاية إلى السلطة الشرعية، التي ترمز العصا فيها إلى الحق في تشريع العدالة وإلى الحق في الدفاع عنها. انظر فرانز ألتهام F. Altheim وروث ستيل R. Stiehl، *الحرب في العالم القديم*، مج ١، من بداية حكم القيصر (برلين: والتر دي جرويتز وشركاه، ١٩٦٤م)، وخصوصاً ص ٥٨٤ وما بعدها، وانظر كذلك *هارة للعالم الإسلامي*، الطبعة الجديدة (ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٦٠م) مج ١، ص ٤٨٢. وفي العالم الأخيني العتيق للإلياذة كان المقابل للعزّة بوصفها رمح إيشاد *Vortragslanze* هو العصا التي كان يمسك بها أخيل في يده أثناء مواجهته المتقدمة، والمهيبة، والطقسية على نحو شرعي لأجامخون عندما كان الأخير ينتهك حرّامات الأخلاق البطولية المنظمة لاقتسام الغنائم بأن يأخذ الجميلة بريسياس (التي أسرها أخيل وكانت سبباً غير مباشر لخصومته مع أجامخون - المترجم) بعيداً عنه. وعلى نحو مشابه للغاية للتنوع الموضوعي الاستطرادي المميز للأساليب الشعرية في الجزيرة العربية قبل الإسلام، ينفث أخيل عن غضبه - ولكن في الوقت نفسه بصورة موزعة وصفيّاً - ضد أجامخون:

|  |   |
|--|---|
| لَكَ مِئْسَى تُبُوَّةٌ وَجَمِينٌ           | أُفِقْتُ فِي ذَا الصَّوْلَجَانِ الْمَبْجَلِ     |
| مَبْجَحْنٌ لَنْ يَزْهَوْ لَهُ وَزَقٌ مُدٌّ | رَاحَ عَنْ جَذْبِهِ عَلَى الشَّمِّ يُفْضَلُ     |
| كَيْفَ يَزْهَوُ وَقَاطِعُ الْحَدِّ عَرَا   | هُ وَهِيَهَاتَ بَعْدَ ذَلِكَ يَخْضَلُ           |
| إِيَّ ذَا الصَّوْلَجَانِ وَهُوَ وَلِيٌّ    | لِجَمُوعِ الْإِغْرِيقِ فِي الْعَقْدِ وَالْحُلِّ |
| نَجْنُ أَيْدِيهِمْ يُنَاطُ وَهُمْ حَفْدٌ   | حَاطَ شَرُّهُ لَزَلَسَ فِيهِمْ تَنْزَلُ         |
| فَسَمِي وَهُوَ أَلُوَّةٌ لَكَ كَبِيرُ      | سَوْفَ يَبْكِي أَخِيلُ جَيْشٌ مُنْكَلُ          |

|   |   |
|---|---|
| وَإِذَا انْتَهَى أَلْفَى أَخِيلُ إِلَى الثَّرَى | بِالْحَسَنِ الْمُرْدَانِ فِي قُفْرِ الدَّهْبِ |
| وَاحْتَلَّ مَجْلِسَهُ .....                     | .....   |

(هومي، *الإلياذة*، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص ٢٠-٢١، الأبيات ٢٣٤ وما بعدها.) (وقد نقلنا الأبيات بالتالي من ترجمة سليمان البستاني الشعرية *للإلياذة*، ج ١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت، ص ٢٢٢-٢٢٣. والطريف هنا أن البستاني أثار في هوامشه على الأبيات السابقة اعتراض بعض الشراح على هوميروس بجعل أخيل يقسم بالصوْلجان ولا يقسم بزفس (أي زيوس) أو غيره من الآلهة محتجين عليه أن الصوْلجان قطعة من خشب لا تملك نفعا ولا ضرراً، وهو اعتراض في غير محله، ولا أرى له قسماً أوفى بالمرام من هذا القسم في هذا الموضع. فقد تقدم أن إلهة الحكمة غادرته فلم يكن له أن يوجه نظره إلى الآلهة... فاقسم به (أي الصوْلجان) وهو شعار الملك والقوة عند اليونان كما كان عند كثير من الأمم.

... فقد كان حلف العرب بالبيت والركن والحطيم وزعم أكثر منه بمعبوداتهم وأصنامهم. " انظر هامش ٣، ص ٢٢٢-٢٢٣، وفي الهامش التالي (هامش ١، ص ٢٢٣-٢٢٤) يوضح البستاني أن "القتر" في البيت قبل الأخير هي جمع قتر وهي السامير. ثم يثير نقطة مهمة أخرى هي أن الشاعر لم يذكر هل كان صولجان أخيل بيده أم صولجان أجاثون " ولا إخاله إلا صولجان أجاثون وإن كان بيد أخيل لأن قوله "وهو ولي لمجموع الاغريق" يدل على أنه كان صولجان صاحب السيطرة الكبرى. فلما كان أخيل هو المنتدب لحشد المجلس كان له أن يتناول صولجان السيادة من صاحبه. فإن أوديس تناوله منه في النشيد الثاني عندما اخذ يطوف على زعماء الجيش. " انظر كذلك ترجمة نثرية للإبلاغة بقلم عبدة سلام الخالدي، وتقديم طه حسين، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩١م، ط ١، ١٩٧٤م، والنص المترجم هنا يقع في صفحة ٣٣، ومن الواضح أن المترجمة أفادت أساساً من ترجمة البستاني - المترجم. "

وبعد كتاب العصا لاسامة بن منقذ (تحقيق حسن عباس [الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م]) مثلاً جيداً للغاية للمعنى الأدبي المتصل بفوائد العصا والسميوطيقا الخاصة بها والتي تهمننا هنا. انظر خصوصاً ص ٢٦٤ (العصا والمنبر)، ص ٢٦٦ (العصا وختم النبي)، ص ٢٨٢-٢٨٤ (العصا والخطباء ورمع الشاعر بوصفه عصاه). "وانظر لحسان بن ثابت بيتاً، في سياق هجاء" يقول فيه:

إذا ما كسرنا رُمعَ راية شاعرٍ      بجيشٍ بنا ما عندنا فتعاودُ

ديوان حسان بن ثابت، تحقيق سيد حنفي حسنين، مراجعة حسن كامل الصيرفي، القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٧٤م، ص ١٩٧. ولعلنا نلاحظ البعد الأسطوري-الطقوسي لفكرة "رمع الإنشاد" هذه من خلال تأمل سياق بيت حسان النادر؛ إذ يصور الشاعر شاعراً مقابلاً، "يُبئُّ الهجاء لقومه"، من خلال تعرضه لقوم حسان، بأنه:

كاشقَى ثمود إذ تعاوى بسيفه      خصيله أم السَّقْب والسَّقْبُ واردٌ

- المترجم. "

٢٨. جيمس ج. مورفي J. Murphy، الإبلاغة في العصور الوسطى: تاريخ النظرية البلاغية من القديس أوغسطين إلى عصر النهضة (بركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨١م)، ص ٢٠٥. ومتزامناً مع نشر الترجمة العربية للجزء الرابع (١٩٨٦م) ولكن مستقلاً عنها. انظر معالجة جولي سكوت ميسامي J. S. Meisami المختصرة ولكن المتقدمة، لمكانة نظرية ابن قتيبة عن القصيدة ضمن المفهوم الشيشروني للبنية البلاغية. ومع ذلك، يجب ملاحظة أن صياغة مصطلح الاستهلال الاعتذاري *captatio benevolentiae* هي فعلاً صياغة ما بعد شيشرونية (شيشرو، *De inventione* 1.15.20، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص ٤٢-٤٣). ومناقشة ميسامي الكلية للقصيدة المكوّنة من جزأين (النسب-المدح) هي كذلك جذيرة بالملاحظة (الشعر البلاغي الفارسي في العصور الوسطى [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٧م]، ص ٥٣-٥٤).

٢٩- ميرفي، *البلاغة في المصور الوسطى*، ص ٢٠٦.

٣٠- وقد وقع النسيب، أيضاً، في النهاية ضحيةً للتوجه الاختزالي شكلياً في تطور القصيدة البلاطية الخطابية، ولكن مرة أخرى فقط بعد أن أصبح صوت الشاعر نفسه جزءاً من قصيدة المدح العباسية الجديدة التي أرساها المتنبي (ت ٣٥٤هـ / ٩٦٥م). وفي الممارسة التطبيقية لكثير من الشعراء، يتوقف النسيب حينئذٍ عن الوجود شكلياً، ليصبح بدلاً من ذلك منتشرًا أسلوبياً في المديح المسيطر بنيويًا. وبهذه الطريقة ينثرُ صوت الشاعر نفسه على مدى القصيدة الخطابية الجديدة، وهكذا يجعل من الوسيلة البلاغية المنفصلة الخاصة بـ "الاستهلال" جزءاً غير ضروري.

٣١- ألفت كمال الروبي، *نظرة الشعر عند الفلاسفة للمسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)* (بيروت: دار النشر للطباعة والنشر، ١٩٨٣م)، ص ١٩٣.

٣٢- بلوخ، "القصيدة"، ص ١١٧-١٢٢.

٣٣- يتوقف الفريد بلوخ (المرجع السابق، ص ١٢٢) ليقارن تطور مصطلح قصيدة مع تطور مصطلح قافية من خلال توضيح إجنس جولد تسيهر للمصطلح الأخير (*دراسات في لغة اللغة العربية* [ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٩٦م]، مج ١، ص ١٠٥). ولعلمني أضيف إلى دقة إجنس جولد تسيهر الاصطلاحية والدلالية المبرهن عليها أن كلمة قافية في الاستخدام الاصطلاحي الحديث قد احتفظت بكثير من المعنى الهجائي القديم المتضمن فيها: فمثلاً هناك التعبير "بلا قافية" (بلا حرج! لا تؤاخذني! ليس ثمة تورية في الكلام مقصودة).

٣٤- أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، *ديوان المفضليات*، شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق تشارلس جيمس ليال (بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م)، مج ١، ص ٨٨ (قصيدة رقم ١٠، البيت ٢٩)؛ وانظر نفسه، *المفضليات*، ط ٥، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م)، ص ٥٩. ومن الآن فصاعداً سوف يشار إلى هاتين الطبعتين، على التوالي، هكذا: *للمفضليات* (ليال) أو (شاكر).

٣٥- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري، *شرح القصائد السبع الطوال للمهاجرات*، ط ٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م)، ص ٢٦٥، البيت ٢٦. وثمة أمثلة ذات صيغة "أبلغ رسالة" هي على سبيل المثال، امرؤ القيس: "أبلغ سُبَيْحاً إِنَّ عَرَضَتْ رِسَالَةً" (ديوانه، ط ٣، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م)، ص ١١٧، البيت ١٥)؛ طرفة بن العبد: "ألا أبلغ عَبْدُ الضُّلَّالِ رِسَالَةً" (ديوانه [دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م]، ص ٨٢، البيت ٦)؛ ثم كذلك المظفر كعب بن زهير: "ألا أبلغ عَنِّي بُجَيْراً رِسَالَةً" (شرح ديوانه، بشرح أبي سعيد الحسن بن الحسن بن عبد الله السكري [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م]) [نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م]، ص ٣، البيت ١)؛ أو الشاعر الأموي الراعي النميري: "أبلغ أمير

المؤمنين رسالة" (دهولاه، تحقيق راينهارد وينبرج [بيروت و فيسبادن: فرانز شتاينر للنشر، ١٩٨٠م]، ص ٢٢٦، البيت ٣٢).

٣٦- يحيى الجبوري، محقق، شعر عبد الله بن الزهري [أو الزهري] (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص ٤١. وعن كون "آية" مرادفة لـ "رسالة" انظر: إي. و. لين، معجم عربي - إنجليزي، مج ١، ص ١٣٥. وهنا، مع ذلك، من الواضح أن الشاعر اختار مصطلح "آية" لكي يؤكد علو طبيعة شعره بما هو محور الرسالة. ومعنى "آية" هذا يتجه إلى المعجم القرآني، وخصوصاً أن الشاعر كان شاهداً على الجدل المكي حول الوحي القرآني. أما في استخدام النافذة الذهباني (دهولاه، تحقيق كرم البستاني [بيروت: دار صادر، د. ت. ٧٦]، ص ٧٦)، فيجب ألا نتوقع تضميناً تصعيدياً مثل هذا في ترادف "آية" مع "رسالة".

٣٧- النافذة الذهباني، دهولاه، ص ٥٨، و ٧٦.

٣٨- كعب بن زهير، شرح دهولاه، ص ١١٢-١١٣. ويطلق مصطلح "مخضرم" على الشخص الذي عاش حقيقتين تاريخيتين أو جيلين. وهو مستخدم أساساً للإشارة إلى أولئك الشعراء الذين وصلوا، وقد انتجوا شعراً في حقبة ما قبل الإسلام، إلى عصر الإسلام.

٣٩- أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد الجاوي (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٥٦م)، مج ٢، ص ٧٦٧. وانظر رواية أخرى للوصيفة نفسها في البيت ٥٤ في وليام رايت، قواعد اللغة العربية، ٣ (كمبريدج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٧١م)، مج ٢، ص ٨٦.

٤٠- القرشي، جمهرة أشعار العرب، مج ٢، ص ٧٦٨.

٤١- يمكن أن نضيف هنا الحدوث المتكرر للفعل "أهدى" (يقدم هدية) ويحضر [عروساً] إلى [عرس]؛ ويقدم أضحية [حيواناً]. وهكذا في البيت الختامي لإحدى نقائض جرير تقترب "الهدية" بوصفها رسالة من الحرام/الإحرام أكثر من اقترابها من المعنى الإيجابي "لتقديم شيء ما بوصفه هدية:

أُبْلِغْ هَدِيَّتِي الْفَرْدَقِ إِنَّهَا ثَقُلَ يَزَادَ عَلَى خَسِيرٍ ثَقُلَ

انظر انتوني أشلي بيفن A. A. Bevan، محرر، نقائض جرير والفرزدق (لندن: إي. ج. بريل، ١٩٥٥م)، مج ١، ص ٢٣١، القصيدة ٤٠. إن لالتفات الفريد بلوخ الدقيق إلى هذا المعنى المقرر سياقياً للفعل "أهدى" مكانة خاصة. وهو يحدد كذلك، مع تردد تاريخي، على نحو صحيح "الهدية" بوصفها مشتقة من هذا المعنى الخاص للفعل "أهدى" ("القصيدة"، ص ٢١). ويستطيع المرء أن يذكر، على سبيل الموازنة مع هذا التطور الدلالي للفعل "أهدى"، كلمة *anathema* (الحرام)، ومعناها، داخل السياق الشعائري اليوناني، "تقديم تَذَرِيٍّ" (والتر بيركرت، الدين اليوناني [كمبريدج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٥م]، ص ٩٣، و ص ٣٨٤، هامش ٩٦)، والتي تتطور عبر السياق العبري والمذبي الدلالي للجذر (ح-ر-م) إلى



معنى مالوف الآن لكلمة "excommunication" "الحرمان الكنسي"، وبالتالي إلى "accursedness" "اللعة". وهنا يصبح ترادف الكلمتين العربيتين "إهداء" و "إحرام" أمراً مفيداً على نحو خاص.

٤٢- امرؤ القيس، ديوانه، ص ١١٤-١١٨، القصيدة ١٥.

٤٣- للفظهات (ليال)، ص ٧٩-٩٠، القصيدة ١٠، والتي اقتبسنا منها البيت الذي يحمل الإشارة الأسلوبية؛ وص ٨٢٦-٨٣٠، القصيدة ١٢٢. وفي القصيدة رقم ١٠ يتفرع التقسيم البيوي إلى نسيب (الأبيات ٩-١)، ورحيل (الأبيات ١٠-٢٧)، وفخر/رسالة (الأبيات ٢٨-٣٧)؛ في حين يكون في القصيدة ١٢٢: النسيب (الأبيات ١-٦)، والرحيل (الأبيات ٧-١٢)، والرسالة (الأبيات ١٣-١٧). ولاحظ، مع ذلك، أنه في القصيدة ١٢٢ يصبح الرحيل غير كافٍ لأن يكون عملياً بصورة كلية، بما أن مطية الشاعر ليست "ناقة" ولكن "فرساً"، مرتبطاً عبر إجراء تشبيهي معتاد بتشخيص موضوعاتي لنافقة ونعامه. وثمة مناقشة لمسألة التوزيع البيوي والوظيفي لركوب الحيوانات في القصيدة العربية الكلاسيكية في مقالتي "الاسم والنعت: فيلولوجيا تسمية الحيوان وسيمبويقيتها في الشعر العربي المبكر"، مجلة دراسات الشرق الأدنى ٤٥، رقم ٢ (أبريل ١٩٨٦ م)؛ ١٠٣-١٠٤، و١١٢ وما بعدها. (وانظر الترجمة العربية لهذه المقالة بقلم حسنة عبد السميع، بعنوان "الاسم والنعت، لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، في فصول، مجلة النقد الأدبي، مج ١٤، ٢٤، صيف ١٩٩٥ م، ص ١٧٤-٢٠٣ - المترجم).

٤٤- النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٣٠-٣٧. وتُعدُّ قصيدة البردة لكعب بن زهير قصيدة شهيرة أخرى ذات اعتذار "محمول شخصياً" إلى جانب مدح، مصوغ في معظم الأحوال صياغة نموذجية على نحو فائق كذلك. وفي هذه القصيدة، مع ذلك، يتمُّ اكتمال هوية الإشارة الأسلوبية بحقيقة أن على الناقه أن تحمل الشاعر إلى حيث ذهبت محبوبته التي تمنّاها نفسه أو، بمعنى آخر متضمن فقط في سياق الأبيات نفسها، إلى أهداف أخرى غير متاحة ومنطوية على المخاطرة بالدرجة نفسها. وهذا يعني أن تحمل الناقه إلى حيث سوف يحمل التماسه ومدحه في النهاية أمام النبي محمد [ﷺ]. وهكذا، فإن إظهار الفعل "لا يُبلغها" في البيت ١٣ و "ولن يُبلغها" في البيت ١٤ ليس سوى صدى مرجع للإشارة النموذجية كما هي موظفة على يد النابغة الذبياني. انظر من أجل دراسة قصيدة كعب بن زهير كاملة في هذا الصدد، سوزان بينكني ستيتكفيتش، "قصيدة المدح قبل الإسلامية وشعرية الفداء: المفضلية ١١٩ لعلقة بن عبدة وبانت سعاد لكعب بن زهير"، في عمل المؤلفة نفسها، محررة، توجهات جديدة/الشعر العربي والفارسي (بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩٣ م) (ص ١-٥٧، وانظر ترجمة عربية لتحليل هاتين القصيدتين في عمل المؤلفة نفسها من ترجمة حسن البنا عز الدين بالاشتراك مع المؤلفة، ادب السياسة وسيلة الأدب: التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م، ص ٥٥-١٠٠، المترجم).

٤٥- تتجلى الملحمة بصورة بارزة، عدا ما في **ديوان الراعي النسيري**، ص ٢١٣-٢٩٣، في **جمهرة اشعار العرب** للقرشي، مج ٢، ص ٩١٢-٩٣٠. ويورد غزاد سزكين سنة ٩٠هـ / ٧٠٩م بوصفه تاريخاً "افتراضياً" فقط لوفاة الراعي النسيري: "وتاريخ وفاته غير معروف" **تاريخ الفترات العربية**، مج ٢، الشعر إلى حوالي سنة ٤٣٠هـ [ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٧٥م]، ص ٣٨٨. {وانظر الترجمة العربية لعمود فهمي حجازي، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م، مج ٢، ج ٣، ص ١١٩- المترجم}.

٤٦- وهكذا في **جمهرة اشعار العرب**؛ حيث تصل الرواية في نشرة رابتهرت وايبرت إلى اثنين وتسعين بيتاً مع فجوة واضحة فيما بين الأبيات الأخيرة.

٤٧- الأعشى، **هوائه** (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م)، ص ٢٠٠.

٤٨- حاتم بن عبد الله الطائي، **ديوان شعره وأخبره**، تحقيق عادل سليمان جمال (القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م)، وانظر خصوصاً القصيدة رقم ٣٢ (ص ٢٠٠) و ٤٥ (ص ٢٢٩)، ولكن كذلك رقم ٣٦ (ص ٢٠٩)، حيث تقرّر موضوع العاذلة بصورة ضمنية نغمة الصوت في النسب؛ وفي القصيدة رقم ٤٧ (ص ٢٣٣-٢٤١) تتجلى العاذلة بوصفها "تطوراً" ختامياً (الأبيات ١٢-٣١)، ينتمي أكثر إلى النسب الافتتاحي "المعياري". ولا يسمح لنا عدد من الشذرات القصيرة، والمقتطعة، عن العاذلة (ص ٢٦٠، ٢٨٠، ٣٠٥، ٣٠٩) بتكوين رأي عن موقعها البنيوي في قصائدها المفترض أنها تتبعها.

ويبدأ كذلك شاعر جاهلي آخر، هو عبيد بن الأبرص، إحدى قصائده بما يشبه النسب والذي يعود بصورة ضمنية إلى العاذلة (عبيد بن الأبرص، **هوائه**، تحقيق كرم البستاني [بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م]، ص ٥٢-٥٤ [على قافية الحاء المكسورة]). وحتى قصيدته الأخرى بالروي نفسه (المرجع السابق، ص ٤٩-٥١) ينبغي أن نؤول بأنها مدينة بموتيفها الافتتاحي إلى العاذلة، مع ذلك. كذلك، انظر الأصمعية رقم ١٢ لسهم بن حنظلة الغنوي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، **الأصمعيات**، ط ٢، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٤م]، ص ٥٣-٥٦).

٤٩- بلغت مايرم. برافمان M. M. Bravman الانتباه إلى الالتباسات، والأوليات، في معنى "هم" (وجمعها "هموم"). انظر مقالته "الدوافع البطولية في الأدب العربي المبكر"، **الإسلام: مجلة التاريخ والثقافة الإسلامية الشرقية** ٣٣ (١٩٥٨م): ٢٧٤ وما بعدها. وانظر الهامش رقم ٦٩ أدناه من أجل مناقشة إضافية عن "هم/هموم".

٥٠- حتى الآن يُعدّ كتاب حسن البنا عز الدين، **الطيب والخيال في الشعر العربي القديم** (القاهرة: دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨م) وثمة طبعة ثالثة مزيّدة ومنقّحة عن دار الناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣م- المترجم) الدراسة الوحيدة الأساسية عن هذا الموضوع المهم. ودراسة أخرى شقيقة وملهمة هي دراسة جون سيبولد، **أغلب الشيطان المبكر: طيف الخيال في للفصليّات**، في سوزان

ستيتكيفيتش، محررة، **توجهات جديدة / الشعر العربي والفارسي**، ص ١٨٠-١٨٩.

٥١- في **جمهرة اشعار العرب** يبدأ الخطاب المباشر مع البيت ٤٤ ( "أخليفة الرحمن"، في حين يبدأ التحول في نشرة وايرت للديوان في البيت ٤١ ( "ولي أمر الله"، ليعود مرة أخرى في البيت ٤٧.

٥٢- قُدمت بعض الأفكار الواردة في هذا القسم في مقالتي "قصيدة العربية"، في أي. شيفيشنكو I. Sev- cenko، محرر، **وليمة شكر Eucharisterion**، مقالات مقدمة إلى أوميليان برتسك - Omeljan Pritsak، دراسات [جلمعة] **هارفاره الأوكرائية**، مج ٣/ ٤، ج ٢ (١٩٧٩-١٩٨٠م)، ص ٧٧٤-٧٨٠. انظر مناقشتي لقصيدة جوته الانشودة والشكل **Lied und Gebilde** في مقالتي "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، ص ١٠٣-١٠٥. (ربما كان مفيداً أن نعطي هنا فكرة مختصرة للقارئ العربي عن الموسيقى الكلاسيكية وبعض المصطلحات التي يذكرها المؤلف هنا. تعود الموسيقى الكلاسيكية الغربية إلى العصور القديمة. وقام انتشار الديانة المسيحية بدور مهم في النمو المبكر لهذه الموسيقى. فاشكال كثيرة منها نشأت لتتشد خلال إقامة الشعائر الكنسية. وفيما بعد عملت الملكية والنبلاء الأغنياء على تقدم الموسيقى الكلاسيكية بتشجيع المؤلفين على إنتاج أمطار بعينها من الموسيقى. وتشمل أمطار الموسيقى الكلاسيكية المختلفة مبادئ التكرار، والتنوع، والتضاد. وأشهر شكل من الإنشاد المطول، والذي يتكوّن من عدد من الأقسام (الحركات)، هو السوناتا. وتتنوع حركات السوناتا في السرعة والأسلوب. فكثير منها لديها حركة أولى سريعة، وحركة ثانية بطيئة، وحركة ثالثة شبه راقصة، وحركة رابعة قوية. وقد تطور شكل السوناتا **sonata form**، والمعروف كذلك ببنية السوناتا **sonata structure**، في أوروبا الغربية خلال منتصف القرن السابع عشر وأصبحت شائعة حتى منتصف القرن التاسع عشر. وقد جاء اسم "شكل السوناتا" من استخدام مؤلفي الموسيقى حركات السوناتا فيها. ولم يستخدموها فقط في السوناتا بل في الحركات الأولى من الرباعيات الوترية، والسمفونيات، وقطع موسيقية آلية أخرى - المترجم).

٥٣- وهكذا لن نقترّب من الأسئلة الشكلية للقصيدة العربية بذلك النوع من المحاكاة في حسابنا والذي يميل إلى أن يختزل في أرسطية غير متميزة على نحو غير عادل أولاً ومقدمة بعدُ بوصفها إغراء لا يمكن مقاومته تقريباً للنقد الأدبي عبر صياغة هوراس بالغة الدقة. وما إن يُحلّ سوء الفهم المحاكاتي هذا، فإن «صياغة» الشعر موسيقياً - الحذرة دائماً من الفخ العاطفي المهردري **Herderian** - يجب أن تقترب جداً حتى من "محاكاة الوسائل" الأرسطية، التي طبقاً لجين هـ. هاجستروم **Jean H. Hagstrum**، "تبدو متكررة" لمشروعية الربط بين الرسم والشعر بأي طريقة خاصة. - ويصل هاجستروم إلى أن الرسم والشعر "ليسا اختين بل ابنتي عم"، وأن اختي الشعر، عندما يعدّ للمرء وسائل - فقط وسائل - المحاكاة الموطّعة، هما الموسيقى والرقص (فنا الحركة الزمنية) وليس الفنون المرئية أو الجرافية (فنون الركود المكاني). - ويذهب هاجستروم إلى أبعد من ذلك ليؤكد، متكبّاً هذه المرة على ورنر ياجر **Werner Jaeger**، أنه في الثقافة اليونانية "الشعر والموسيقى، الزوج المبارك من النداهات **Sirens**"، كانتا اختين غير منفصلتين، انظر جين هـ.

هاجستروم، الفنون الأخوات: تقليد التصوير الأثيني والشعر الإنجليزي من هرايدن إلى جراي (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨٧م)، ص ٦، ١٩، وانظر كذلك ورنر ياجر، *Paideia* (وهي كلمة تجمع بين التعليم والثقافة - المترجم)، ترجمة جيلبرت هايت (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٤٣م)، مج ٢، ص ٢٢٤، ٢٢٨. ومع ذلك، فإنه على الأرجح تماماً، بفضل سيموندز (الشاعر اليوناني الغنائي ٦٥٥ق- ٤٦٩ ق. م) Simonides of Coes الذي كان يرى الشعر بما هو صورة في حركة والرسم (بمعنى "الصورة") بما هو شعر في حالة سكون، إن وجهة نظر لا قطبية عن الرسم والشعر تصل إلى (صيفة) هوراس بوصفها مقارنة "إيجابية". ونظرياً على الأقل، فإن المقارنة اليونانية الأصلية الإيجابية كانت بين شكلين للفن من حقل السمع - الموسيقى والشعر - وانحياز أرسطو إلى "السمع" في مقابل "البصر" هو اعتراف ليس بزمينة الشعر فحسب ولكن بشفويته كذلك حتى في حقبة ما بعد الأفلاطونية في الأدب اليوناني. أما إيريك أ. هافلوك E. A. Havelock (عروس الشعر تتعلم الكتابة: تأملات في الشفوية والكتابة منذ العصر القديم إلى الوقت الحاضر [نيو هافن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٨٦م]) فيناقش على نحو مطول وواضح الجدل اليوناني بين الشفوية والكتابة، وخصوصاً مع أفلاطون بوصفه شخصية محورية. إنه يتكلم عن الاستبدال اليوناني لـ "الحالة الشفوية للعقل" (ص ٨)، أي عن عمل يوريبديدس هيبوليتوس (٤٢٨ ق. م)، حيث "يصيح" لوحٌ مكتوب بوصفه "أغنيةٌ تتكلم بصوت عالٍ" (ص ٢١-٢٢) وكذلك عن إعادة تأكيد أفلاطون لـ "أولية الكلام والسمع في الاستجابة الشخصية الشفوية حتى وهو يكتب" (ص ج من المقدمة). إن الأسلوب الأفلاطوني الحوارى نفسه يعدّه جانباً من شفوية باقية.

٥٤. وهكذا فإن النمط المعقد للمسيمفونية، بالنسبة إلى أدريان ستوكز Adrian Stokes، هو "هيفة، في المتناول مثل عملة"، لا أكثر، ولا أقل (ريتشارد فولهايم Richard Wollheim، محرر، الصورة في الشكل: كعالمات مخفورة من اهرمان ستوكز [نيويورك: هاربر ورو، نشرت أبغن، ١٩٧٢م]، ص ١١٧، والاقتراس من فصل "الفن والجسد"، وهو في الأصل من تأملات عن الصلابة [١٩٦٧م]. إن أي شكل للقبول غير واضح سوف يرفض، مع ذلك، من قبل فيليب بارفورد Philip Barford بوصفه ليس أكثر من تأثير انطباعي يختبأ خلف شكلانية آلية ويفرض أن يرى "السوناتا-الأصل" "sonata-principle" وراءه "شكل السوناتا" "sonata form". فبالنسبة إلى بارفورد، إنها "حقيقة مثيرة للتفكير على نحو عالٍ أن نشأة السوناتا-الأصل وتأسيسها كان متوافقاً بافضل طريقة مع البروز التدريجي والأزدهار الكامل لنظام ميتافيزيقي شامل هو، في نواح كثيرة، الأساس المنطقي النهائي لمنطق السوناتا-الأصل. وعلى نحو مثالي، فإن لدى المرء تبصر بلا كلمات في هذه المسألة العميقة والدقيقة؛ ففي الكلمات يستطيع المرء أن يصنع أكثر بقليل من أن يستخدم لغة الموازنة. إن النظام الهيكلية، في أحسن أحواله، هو برهان ممتاز على السوناتا-الأصل. وبصورة متشابهة، فإن السوناتا، في أحسن حالاتها، تجسيد حسي للعلاقة الجدلية بين مصطلحات متقابلة. وفي الوعي الجمعي لإنسان أواخر القرن الثامن عشر، كانت بعض القوة الحيوية تقوم

بعملها الذي وجد تعبيراً في الموسيقى، والأدب والفلسفة – عند هايدن، وموتسارت وبيتهوفن، ولدى جوته، وعند هيجل. لقد كانت القوة نفسها. وقد وجدت تعبيرات متعددة الأشكال... ولهذا، عندما تقترب من سوناتات إيمانويل باخ، فنحن نضع في حسابنا مظاهر للوعي الإبداعي كانت مرتبطة ارتباطاً حميماً بموجة من النشاط العقلي والروحي تتداخل معاً عبر الحقل الكامل للفن والفلسفة" (موسيقا المفاتيح النغمة Keyboard عند س. ب. إي. باخ: منظور إليها في علاقتها بفلسفة ألوسيفية ونهضة السوناتا الأصل [لندن: باري وروكليف، ١٩٦٥م]، ص ٨٣).

٥٥. ربما يكون شكل السوناتا، في تعقده الكامل، ثُمّت مناقشته بأفضل صورة على يد تشارلز روسن Charles Rosen في دراسته النظرية القيمة الأسلوب الكلاسيكي: هايدن، موتسارت، بيتهوفن (نيويورك ولندن: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٧٢م)، ص ٩٩-١٠٨، وفي عمله أشكال السوناتا، طبعة مراجعة (نيويورك ولندن: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٨٨م)، وخصوصاً ص ١-٧ و١٦ وما بعدها. ومع ذلك فإن روسن سوف ينأى بنفسه عن أن يعطي اصطلاحات الملحقات البنيوية على النموذج الثلاثي بوصفه نموذجاً آلياً أو إضافياً، مفضلاً تلك الخصائص الشكلية للمصادق عليها مثل "شكل السوناتا المونوت" "minuet sonata form" "minuet" رقصة بطيئة في زمن ثلاثي مع حركات معقدة، ذات أصل فرنسي، وكانت شائعة في القرنين ١٧ و١٨-المترجم). و"شكل السوناتا الفينال" finale sonata form. وعلى العموم، فإن مدخله إلى شكل السوناتا مدخل تنقيحي بصورة قوية وفي البداية يبدو أكثر مشاكسة مما هو مضمون من خلال مناقشته المتبصرة للبنية والمتوازنة توازناً حسناً في النهاية. وعلاوة على هذا، فإن تعديده لتعددية أشكال السوناتا فيما وراء المفهوم المعياري "المدرسي" والنقد القاسي لصخرة بنية تسمى شكل السوناتا يساعد كذلك على تكهيف رحيل الشكل-الدال من صرامة "النموذج" في نقد القصيدة العربية. ومع ذلك، فإن على كل من شكل السوناتا والقصيدة بالقسم الخاص للنسيب form-specific فيها أن يكون قادراً في النهاية على أن يحتفظ بصمة القواسم المشتركة بينهما.

٥٦. رومين رولاند، بيتهوفن للبدع: الحلق للبدعة العظيمة، من إيريكا إلى الأبيسنا (نيويورك: منشورات دوفر، ١٩٦٤م)، ص ٩١-٩٢. «والإيروكا Eroica هي السيمفونية الثالثة لبيتهوفن، كشف فيها عن نموذج البطولة التي كان يظن أن نابليون رمز لها. وتنتمي هذه السيمفونية إلى المرحلة الثانية (١٨٠٠-١٨١٥) التي كانت أخصب مراحل بيتهوفن الفنية. وقد ألف في اثناها كذلك الأبيسنا Appassionata وهي سوناتا للبيانو ضمن ١٤ سوناتا للبيانو كتبها في المرحلة نفسها ومنها سوناتا ضوء القمر-المترجم».

٥٧. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مج ١، ص ٧٥-٧٦. «والنص منقول عن ابن قتيبة، الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، تحقيق قمحة والضناوي، ص ٢٠-المترجم».

٥٨. في حين تُستمد الموازة وشبه التناظر في الجانب العربي بين السوناتا/شكل السوناتا والقصيدة/النسيب من إحساس بالشكل لدى ثقافة أدبية كاملة، فإن الأدب الغربي قد عرف السوناتا/شكل السوناتا من

حيث الحالة النفسية والبنية فقط عبر {اصناف من} التقليد والنقل العَرَضِي. وفي معظم الاحوال، فإن هذه الاصناف من التقليد والنقل لم تكن، مع ذلك، جوهرية على نحو متساو شكلياً، ولكنها كانت اقرب إلى محاولات بحث عشوائية لحنية وهارمونية عن الانسجام أو تقليد انطباعي لتتابع الحالات النفسية في أعمال موسيقية بعينها أو في التجارب المدروسة في شكل منقول والتي نادراً فقط ما تحتفظ بوعيتها بالشكل الأدبي الكامل القادر على حمل الأفكار المتناسكة شكلياً بأمان عبر الحدود الفاصلة بين وسيلة ووسيلة. ويمثل رينيه ويليك وأوستن وآرين الموقف النقدي المعتدل عندما يحاولان تجنيد دفاعهما عن نوع من الحيادية الشكلية بطريقة مشوبة بالحلل وذلك بالقذف {بعبارة} "من الصعب أن نرى لماذا لا تكون موتيفات متكررة أو تقابل وتوازن بعينه بين الحالات النفسية، برغم نيتها المعلنة أنها محاكية للإنشاء الموسيقي، هي بصورة جوهرية الوسائل الأدبية الشائعة من تكرار، وتقابل، وما أشبه بما هو شائع في كل الفنون" (نظرية الأدب، ط ٣، [نيويورك: هاركورت، براس وورلد، ١٩٥٦م]، ص ١٢٧). وانظر ترجمة عماد سلامة لنظرية الأدب، الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٩٢م، ص ١٦٧. وقد ورد قبل العبارة المقبسة في الهامش هناك قولهما في بداية الفقرة (ص ١٧٥، و ١٧٦): "وربما كان الشك اكبر في قدرة الشعر على تحقيق أثر الموسيقى، إلا أن هناك اعتقاداً شائعاً بأن ذلك ممكن. . . . والمحاكاة الأدبية للتركيبات الموسيقية مثل اللازمة الدالة Leitmotive، والسوناتا، والشكل السيمفوني تبدو أكثر تحديدًا". ثم تأتي العبارة المقبسة التي ترجمناها بصورة مختلفة عن ترجمة سلامة المترجم. واتباعاً لتبصرات بولدير الأولى، يُنتج تشويش الحواس مزيجاً اصطلاحياً أبعد منالاً من الاختلاف النقدي وفهم الآداب. ففي الشعر تظهر عناوين مثل عنوان ثيوفيل جوتيه *Symphonie en blanc majeur Poésies compètes*، تحرير رينيه ياسينسكي [باريس: ١. ج. نيزيت، ١٩٧٠م]، مج ٣، ص ٢٢-٢٤) و{نسخته} المتطورة عنه في نهاية القرن التاسع عشر {حين كانت القيم الاجتماعية والأخلاقية والفنية في لحظة تحول} الد. *Sinfonia en gris mayor*، بقلم الشاعر النيكاراجوسي العظيم روبن داريو، والتي تكشف، مع ذلك، عن البنية الثلاثية الملائمة أ-ب-أ (*Poesias completas* [مدريد: أجبولار، ١٩٦٧م]، مج ١، ص ٥٩١-٥٩٢). وفيما وراء ذلك، من بين المقاربات الشكلية المنجزة على أحسن ما يكون من التأليف الموسيقي من خلال عمل أدبي ليس بقصيدة، يجب أن نشير إلى الرواية القصيرة لتولستوي بعنوان *Kreutzer Sonata*. ففي تلك الرواية تتطور الموازيات الشكلية عن تحديد الآتين، البيانو والكمان، مع اثنين من الشخصيات الأساسية في القصة. وفي الحقيقة فإن المرة ليستمع إلى صوتين لآتين متداخلتين ليهتروفن في حين يسمح المرء لأصوات الرواية وحالاتها النفسية أن تتخذ أشكالها وتنسج مسارها. وهكذا فإن الفضل يعود إلى هذه الرواية القصيرة لتولستوي أكثر مما يعود إلى {قصيدة} *الرهيمات الرابع* لـ ت. س. إليوت في تطبيق منهج للمود فرانكنبرج Lloyd Frankenberg على قراءة البنية من خلال الأصوات الآلية المختلفة. (للمود فرانكنبرج، *قبة للعبة: حول قراءة الشعر المحدث* [بوسطن: هوجتون

ميفلين، ١٩٤٩م]، ص ٩٧-١١٧). ومن الشيق أن نلاحظ أبعد من ذلك أنه في حين أن تولستوي يستمد إحساسه بالشكل من بيتهوفن، فإن مؤلفاً موسيقياً معاصراً أكثر، ليوس جاناسك Leos Janacek، يؤسس رباعيته الوترية، والمعنونة كذلك بـ *Kreutzer Sonata* (١٩٢٣م)، بطريقة دائرية ملحوظة حول رواية تولستوي القصيرة، ومن ثم منتهاً في وسيلته الأصلية دون بعد كبير عن الإحساس بالشكل. أما بالنسبة إلى "السوناتات" الأربعة لرامون دل فال-إينكلان Ramon del Valle-Inclan، للربيع، والصيف، والخريف، والشتاء (السوناتات: *ذكريات للركيز دي برافومين* [مدريد: إسباسا-كالب، ١٩٦٩م]) فهي، على الرغم من قيامها على أسلوب الفن الجديد Art Nouveau في الخط العام والحالة النفسية، أقرب شكلياً إلى النوع الباروكي للأقسام الموسيقية (والتي يمكن أن تكون كذلك أقساماً تصويرية) للمواسم الأربعة. ويجعلنا ت. س. إليوت في رباعياته الأربع نلتفت بشيء من الواضح إلى البنية المعبر عنها داخلياً، وبالمثل إلى التاطير *framing* لشكل السوناتا (انظر، على سبيل المثال، من بين عدد من التحليلات الواعية بالبنية، د. بوسلي بروتمان D. B. Brozman، 'ت. س. إليوت: "موسيقا الأفكار"، دورية جامعة تورنتو ربع السنوية ٨، رقم ١ [أكتوبر ١٩٤٨م]: ص ٢٠-٢٩ وس. مارشال كوين S. M. Cohen، "الموسيقا والبنية في رباعيات إليوت"، دورية دارفوث ربع السنوية ٥ [١٩٥٠م]: وخصوصاً ص ٣-١٤ وجروفر سميث، شعر ت. س. إليوت ومسرحياته: دراسة في المصادر والمعنى [شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٧م]، وخصوصاً ص ٢٥٢-٢٥٣ وفيليب ويلرايت Ph. Wheelwright، *النظرة المعرقة: دراسة في لغة الرمزية*، طبعة مزيدة [بلومنجتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٦٨م]، ص ٢٤٢ وما بعدها، وهو يعتمد بصورة واضحة على مقالة كوين). ومن هنا تأتي عبارة كوين الدقيقة: "إن الرباعيات مكتوبة في أسلوب "دائري" من أساليب سوناتا سيزر فرانك Cesar Frank أو رباعية بيتهوفن من مقام سي الصغير. وبشكل عام تتبع الحركات الأولى الأساسيات العامة لشكل السوناتا: الشرح exposition، التطور، الخلاصة 'recapitulation' (الموسيقا والبنية"، ص ٣). وهكذا فإن كيث أولدريت-K. All dritt (الرباعيات الأربع" *لإليوت: الشعر بوصفه موسيقا حجرة* [لندن: مطبعة وورن، ١٩٧٨م]) على وعي بمشكلة البنية في رباعيات إليوت، والتي توضح له "السوناتا-الاصل"، وإن كان فقط بوصفها محوراً ثنائياً من أجل "التعبير وإعادة التوافق بين المتقابلات في التجربة والشعور" (ص ٢٨). ويجب علينا أن نضيف هنا، مع ذلك، أن كلاً من كوين وسميث ينتهي بصورة غير مقنعة في تحديد النماذج الدقيقة عند بيتهوفن المقابلة لرباعيات ت. س. إليوت. وهكذا فثمة عدم اطراد جوهري في البنية بالنسبة إلى عدد "الحركات" بين بنية إليوت المطردة ذات الحركات الخمس وحركات بيتهوفن المتغيرة-من أربع إلى سبع- وعلى وجه الدقة في نموذج الرباعيات المقترح (قابل بصفحات ١٢٧، ١٣٠-١٣٢، ١٣٥). وعلاوة على هذا، فإن الرباعيات المفردة على نحو خاص من مقام ب مسطح ومقام س الحاد الصغير ينبغي بكل صرامة ألا تعد واقعة في شكل السوناتا (انظر ج. و. د. سوليفان J. W. N. Sullivan، *بيتهوفن: تطوره الروحي*

[نيويورك: ألفريد إيه. كنوبف، ١٩٦٤م]، ص ٢٣٠).

٥٩. يتكلم ريجيس بلاشير، في كتابه *تاريخ الأدب العربي من بداياته إلى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي* (باريس: مكتبة أمريكا والشرق، ١٩٦٤م)، مج ٢، ص ٣٧٨، على سبيل المثال، عن قصيدة ما قبل الإسلام (القرن السادس الميلادي) بوصفها ممثلة لـ "تتابع" "suite" أو بالأحرى "حركة" "movement"، ثم يضي قائلًا: "ولن الشاعر في هذه (الحركة الشعرية) التي هي القصيدة، خاضعاً تماماً لعبودية التقليد".  
{ الترجمة العربية للنص الفرنسي هنا منقولة عن ترجمة إبراهيم الكيلاني لكتاب بلاشير بعنوان *تاريخ الأدب العربي*، ط ٢، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٤م، ص ٤٢٦، وانظر ص ٤٢٥ حيث نص بلاشير الذي يشير إليه هنا المؤلف}. وقد كان استخدامه للمصطلح الموسيقي وإشارته إلى البنى الموسيقية كان ليتخذ حقاً أهمية نقدية لو لم تكن مطبقة على نحو متسرع. وهكذا، فإنه إذا كان امرأ قابلاً للمجدل ما إذا كان للقصيدة العربية في بعض أمثلتها أو لم يكن في القرن السادس الميلادي خصيصاً حين أركستري suite {متوالية، منظومة، مؤلفة من ثلاث حركات أو أكثر} ذي سلاسة انتقائية مفروضة شكلياً، فإنه لأمر تعوزه الرشاقة في الحركة والتعبير أن نتكلم عن قصيدة مبنية كاملة بوصفها "حركة" عندما تكون، في الحقيقة، بنية تتكون من "حركات" متخالفة بصورة واضحة.

٦٠. لا تحتفظ (الحركة) الإيقاعية السريعة دائماً بوضعها البنوي الأولي في السيمفونية / السوناتا "الكلاسيكية"، مع ذلك. وهكذا لا يجب أن تكون *سيمفونية الوفاق* لهايدن مدينة بالضرورة لجاذبية بنوية باقية لـ *sonata da chiesa* ولكن ينبغي أن تدین بنظام حالاتها النفسية، وإيقاعاتها لأوامر. وأوليات، وتوترات رئائية شكلية. وعلى الطرف الآخر من أفق "الكلاسيكية" الشكلية تقع سوناتا ضوء القمر لبيتهوفن، متبعة على الرغم من ذلك بأوامر مشابهة.

٦١. الأنباري، *شرح القصائد الصبح*، ص ٥١٧-٥٢٩.

٦٢. المرجع السابق، ص ١٣٢-١٣٥.

٦٣. المرجع السابق، ص ٥٢٩-٥٣١.

٦٤. المرجع السابق، ص ١٣٥-١٣٨.

٦٥. المرجع السابق، ص ١٣٩-١٤٦.

٦٦. المرجع السابق، ص ٣٠٧-٣١٥.

٦٧. المرجع السابق، ص ٣٢-٧٣. على الرغم من أن كمال أبو ديب، في مقالته، "نحو تحليل بنيوي لشعر ما قبل الإسلام (II): الرؤية العشقية Eros Vision"، *أهبيات* ١، رقم ١ (١٩٧٦م): ص ٣-٦٩، يدعو بحق "معلقة لبجد القصيدة المفتاح ويدعو قصيدة امرئ القيس قصيدة العشق، يفرض على هاتين القصيدتين نظرية لبنية متصلة ورتبية. إن البنية لديه تستهلك نفسها في المواجهة الثنائية. إن القصيدة



المفتاح تتحرك بصورة جوهرية داخل مقابلات الموت / الحياة، الجفاف / الطزاجة، العقم / الخصوبة، العرضية / الدائمة، الانقطاع / الاستمرار". وفي المقابل "تتحرك قصيدة العشق بصورة جوهرية داخل مقابلات القابلية للانكسار / الصلابة، الزمني / اللا زمني، نقص الحيوية / الحيوية، النسبية / المطلق، السكون / الحركة، التسطح (نقص التوتر) / التوتر، التأمل / العاطفي" (ص ٦٦). وفي ظني، أن مثل هذا المدخل لا يعطينا بسهولة فكرة متفردة عن البنية، وبالتأكيد لا يعطينا فكرة عن بنية مثل القصيدة، والتي هي، كونها ثلاثية، حيوية بصورة أصلية تبعدها عن الثنائية المطلقة. {وقد ترجم أحمد طاهر حنين مقالة أبي ديب بجزاياها في فصول، مج ٤، ٢٤ (١٩٨٤م): ص ٩٢-١٣٠- المترجم}.

٦٨- على مستوى التناظرات الموسيقية التي نعقدها هنا، علينا فقط أن نفكر في حركات بيتهوفن الأولى المدركة على نحو خاص فيما يتصل بالبنية والحالة النفسية في **سوناتا هامر كلايفر Hammerklavier** أو في **إيرويكيا Eroica** {وهي السيمفونية الثالثة وقد كرّسها للتعبير عن مثال البطولة التي اعتقد بيتهوفن أن نابليون كان رمزاً لها - المترجم}.

٦٩- مايرم. برافمان Bravmann، "خوافز بطولية في الأدب العربي المبكر"، ص ٢٧٤ وما بعدها. وإذا كان تركيز برافمان يقع على نحو ما بصورة مركزة على التصميم وجانب الجهد في الجذر (هم-م)، وهذا التفضيل يمكن أن يعود جزئياً إلى الإطار العام الذي يناقش فيه هذا الموضوع، أي موضوع "الموتيفات البطولية". ومن المؤكد أن العاطفة، أو حتى النزعة العاطفية، لم تكونا مدركتين في السياق "الفروسي" الوسيط، الذي يجب أن يشمل، بصورة حاسمة للغاية، الشاعر البدوي صاحب القصيدة العربية الكلاسيكية. لم تكن الدموع، والشفقة، والعاطفية، كما تثبت روح الجماعة أو حتى "الأنثروبولوجيا" الأساسية للفروسية على نحو وافر، تُعدُّ غير جذرية بالسلوك الفروسي-البطولي. وهكذا يمكن أن يستغرق برسفال Perceval في نشوة عاطفية، وتأملية، إذ يبصر ثلاث قطرات من الدم فوق الثلج الطازج، وذلك لأنها سوف تذكره ببشرة محبوبته النضرة. ومثل هذا السلوك، في نظر رفيقه، جوين Gawain، سوف يبدو "ملياً بالكياسة الحلوة". انظر جون ستيفنز، **الرومانس الوسيط: القمصان والداخل (نيويورك: مكتبة نورتن، ١٩٧٤م)**، ص ٩٦-٩٧.

كذلك، فإن مناقشة مارتن هايدجر (متبعاً كارل برداخ) "البنية ذات الطبقتين"، أو "المعنى ذي الطبقتين"، لـ "العناية" (cuan/Sorge) ليس بوصفها "جهداً سريع الإدراك" فحسب بل بوصفها "عناية" و"تكريساً" تُعدُّ إضافة هرميوطيقية ذات صلة على نحو مذهل بفهمنا للمهوم / الهمّة العربية في ختام النسيب. يبدأ هايدجر مناقشته بالقصة اللاتينية عن "Cura" وهي قصة خرافية رمزية من "البابا سانت" هايجينس Hyginus حوالي ١٣٦ بعد الميلاد} (كارل برداخ، "فاوست والعناية Sorge"، **الدورية الألمانية الربع سنوية لعلم الأدب وتاريخ الأفكار** ١ [١٩٢٣م]: ص ١ وما بعدها). في هذه القصة الرمزية، تشكل الكورا "Cura" كينونة "being" من الطمي ولكنها تسأل جوبيتر أن يهبها روحاً، وهو ما يوافق عليه جوبيتر

بسرور. وعندما تصرُّ كورا على إعطاء هذه الكينونة اسمها، فإن جوبيتر، مع ذلك، يعترض، مدعياً هذا الحق لنفسه. وعندئذٍ، تظهر الأرض (تيلوس) بوصفها المدعي الثالث بحق تسمية الكينونة. وفي النهاية، فإن ساتورن يحضر، بوصفه إله الزمن، ليقضي في الأمر. وقراره أن جوبيتر، بما أنه قد أسهم بوهب الروح، سوف يحصل على روح الكينونة بعد موتها؛ لأن الأرض، وهي التي منحت الجسد، سوف تدعي حينئذٍ أحقيتها به؛ في حين أن كورا، والتي شكَّلت هذه الكينونة في البداية، سوف تحتلُّها طوال حياتها. كذلك، يصدر ساتورن حكماً بأن اسم الكينونة سوف يكون *homo*، وذلك لأنها كانت مشكَّلة من الأرض (*humus*). ويؤكد هايدجر أن هذه الكينونة الرمزية المشكَّلة على يد الكورا "تمتلك مصدر وجودها في العناية". إنها "طفل عناية" هردي (نسبة إلى هرود الكاتب والناقد والفيلسوف الألماني ١٧٤٤-١٨٠٣م). انظر مارتن هايدجر، *الوجود والزمن*، ط ١٠ (توبنجن: ماكس نيمير فراج، ١٩٦٣م)، ص ١٩٧-٢٠٠.

#### ٧٠- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٧٣-٧٩.

٧١- إن رؤية امرئ القيس للنجوم كما لو كانت مشدودة بجبل تقترح كذلك صورة أخرى، وهي صورة مطايا الركابين المؤقتين وقد أُسبِكَ بها دون حراك خلال الليل. وهذه الصورة تستدعيها كلمتان "مغار" و"فُتل" (من فُتل)، وكل منهما يقترح معاني وصفية للخيول أو للثوق (فُتل) في النهاية. وهكذا فإن "مغار" تعني كذلك "فرس قوي" كما لو كان فُتل فُتلاً، "فرس شديد المفاصل"، "فرس يجري يسر" في حين أن فُتل/فُتل، بالإشارة إلى ركوب الحيوانات (الثوق أساساً)، تعني "الاتساع بين المرفقين"، أي، كونهما متباعدين بدرجة كافية أثناء جري الحيوان، وبالتالي تُيسر الجري. وهكذا، في حين أن الصورة الأولى التي تظهر هي صورة النجوم وقد ظلت مثبتة في سماء الليل كما لو كانت مشدودة إلى جبل، فإن عملية الاستعارة الأبعد تكون تلك الخاصة بتلك النجوم التي تظهر كما لو كانت خيلاً مشدودة إلى جبل يذبل. ومن هنا نتجه إلى تمثيل ظلام الليل الذي يسجن خيل الصباح/الليل - مما يشبه كثيراً قول أوفيد، وقول مارلو "o lente, lente / currite noctis equi". وعندما يعيد امرؤ القيس في البيت ٤٨ الاستعارة بوضع الثريا "في مصاهم"، والتي تعني "مقام الفرس وموقفه"، أو "في مرتبط"، لا يخامرنا شك في النظر إلى هذه الاستعارة الضمنية عن "خيول الليل". ولكن هذه الاستعارة كذلك تجعلنا نضع في حسابنا أن تقييد الخيول يتضمن في النهاية منع شمس الصباح من الطلوع، وأنه في شعر ما قبل الإسلام تعد أي إشارة واضحة، أو غير واضحة، إلى الخيول بالضرورة إشارة إلى الشمس الطالعة، إن لم تكن إشارة إلى المطر. ولهذا لدينا، في الأبيات المذكورة في المتن لامرئ القيس، ثقل وطأة الليل مرمروراً إليه من خلال الناقاة الكونية وتنفس الصبح الذي لا يحدث أبداً من خلال تقييد خيول (مركبة الشمس؟).

#### ٧٢- المقطعيات (نبال)، القصيدة ٧٦، وخصوصاً ص ٥٧٤-٥٨١. وأبيات الخلاصة/الاكتمال للتسيب (١٦-١٩)

١٩ هي ٢٠ في طبعة شاكر.

٧٣- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ٩١-٩٣.

٧٤- بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، تحقيق عزة حسن، ط ٢ (دمشق: وزارة الثقافة، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م)، ص ٦٥-٦٦.

٧٥- تأتي الدلالة التراثية، والجانثزية حقاً، لبنات نعث بوضوح وافر في استخدام شعري متأخر، مثل قول المتنبي:

كَانَ بَنَاتُ نَعَثٍ فِي دُجَاهَا خِرَالِدٌ سَافِرَاتٌ فِي حِدَادِ

انظر قصيدة ذلك الشاعر في ديوانه، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، تحقيق ناصيف اليازجي (بيروت: دار صادر / دار بيروت، ١٩٦٤م)، مج ١، ص ٢٠٨، وانظر أدناه، الفصل الرابع، هامش ٥٢.

٧٦- وإعادة التذكر هذه هي كذلك استغراق التذكر *Erinnerung* عند إميل شتايجر من حيث الاشتقاق المحدث للنوع الغنائي. وعند شتايجر يمكن أن يكون "ما هو حاضر، ما هو ماضٍ، وما هو مستقبل في الشعر الغنائي متذكراً *erinnert*"، وعنده يكون الشعر الغنائي تذكراً *Erinnerung* اصطلاحاً (للفاهيم الأساسية للشعرية [زبورينغ: دار نشر اطلننس، ١٩٤٦م]، ص ٦٧). وهكذا يقترب التذكُّر عند شتايجر، وقد أثري بإجراء اشتقاق هيدجري، على نحو مذهل من تحديد النمط الغنائي العربي وفي طياته الخصوصية الغنائية للنسيب.

٧٧- وقد عبر عن هذا بوضوح السير هاميلتون جب (الأدب العربي: مقدمة، ط ٢ مريدة [أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٦٣م]، ص ١٦). ومؤخراً أكد حسين عطوان أيضاً أن موضوع الحب كانت في الأصل جزءاً من "مشهد الاطلال المقفرة". انظر كتابه مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص ٩٥-٩٦، ١٠٤-١٠٧. إن مصدر كل من هاتين الملاحظتين هو التبريزي، وإنه من قبيل اللياقة واللباقة *dulce et decorum* دائماً أن نذكر أنفسنا بأهمية إشارة واضحة وصحيحة عن النقد الأدبي العربي الكلاسيكي بوصفه أساساً لتعاملنا الفكري مع الماضي الأدبي العربي. وينبغي أن يكون هذا صحيحاً على نحو خاص في الأمثلة التي يتجاوز فيها النقد الأدبي العربي الكلاسيكي حدوده العرفية البلاغية. انظر: أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي، شرح ديوان اشعار الحماسة (القاهرة: بولاق، ١٢٩٦هـ / ١٨٧٩م)، مج ٣، ص ١٢٢. انظر كذلك: سوزان بينكني ستيتكيغيتش وإشارتها الوافية إلى التبريزي في: أبو تمام وشعرية العصر العباسي (لندن: إي. ج. بريل، ١٩٩١م)، ص ٣٢١-٣٢٢.

٧٨- ولهذا فإن ما يشار إليه عادة بوصفه الغزل العذري يمكن ألا يصنّف تحت هذا النوع الغزلي المنفصل، وذلك لأنه في مكونات موتيفه، في حالته النفسية وزمنه الشعري، وحتى بصورة أكثر أهمية، لا يقطع ابداً الحبل السري الذي يربطه بالنسيب. وانظر في هذا الموضوع مقالتي "سنية أحمد شوقي وعبار الشعر العربي الكلاسيكي"، والتي قدمت لمؤتمر الإبداع العربي في القاهرة عن أحمد شوقي (١٩٨٣م) ونشرت في فصول ٧، ١٤-٢ (أكتوبر ١٩٨٦م / مارس ١٩٨٧م): ص ١١٦ وانظر كذلك مقالة ريناتا ياكوبي

المتصلة بالموضوع اتصالاً وثيقاً، "الزمن والواقع في النسيب والغزل"، مجلة الأدب العربي ١٦ (١٩٨٥م): ص ١-١٧. وعن مصطلح "عذري"، انظر أدناه الفصل الثالث، القسم الثاني. وعن الغزل، انظر الفصل الثاني، القسم الأول.

٧٩- بروس هال فراي P. H. Frye، الرومانس والتراجيديا: دراسة للعناصر الكلاسيكية والرومانسية في التراجيديات الكبرى في الأدب الأوربي (لينكولن: مطبعة جامعة نبراسكا، ١٩٦١م)، ص ٥.

٨٠- فيما يتصل بالاستقطاب النوعي الإيجابي للناقة وراكبها في قصيدة ما قبل الإسلام، انظر مقالتي "الاسم والنعمة"، ص ٩٥، و ١٢٢ وما بعدها.

٨١- إن تعميم هاري سلوخور H. Slochower (الأسطورة Mythopoeisis: الأنماط الأسطورية في الكلاسيكيات الأدبية (دمترويت: مطبعة جامعة ولاية وين، ١٩٧٠م)، ص ٢٤) عن "إعادة الخلق أو العودة إلى الوطن" بالمعنى الشرقي للأسطورة في مقابل صنع الأساطير الغربية يجب النظر فيه بعناية أكثر. وبعبارة أخرى: ما الذي يحدث عندما يسمح النمط الشرقي للأسطورة myth في مجاله الخاص بالأسطورة mythopoeisis؟ هنا تصبح القصيدة العربية الكلاسيكية أكثر الأمثلة لفتاً للنظر على تطور إحساس قوي كامن بالبنية نحو "إعادة الخلق أو العودة إلى الوطن" وهي ليست عودة إلى حالة ما قبل الرحلة/الطلب. إنها تسمح بذخيرة متنوعة إلى درجة عالية من اختيارات "العودة إلى الوطن"، والتي من بينها كذلك خيار "العودة" إلى حالة ما قبل "الرحلة". ولكن هذا الخيار لا يَمْتَنِكُ، كونه تعبيراً فحسب عن شوق ملتبس، و"وطناً" مُتَمَكِّناً أو عودة ما، سوى تلك التي للحلم نفسه. ومن الناحية الشكلية، ينتج هذا ما سوف أدعوه "القصيدة الدائرية" في مقابل الشكل السائد، أي "القصيدة الطولية"، التي تؤدي إلى حل خارج الاستيعاب الذاتي للشاعر. إن مفهوم "القصيدة الدائرية" يتفق نظرياً مع نماذج اندلسية، مثل قصائد ابن قزمان، حسب تصور زميلي جيمس مونرو (في حوار شخصي). وللتفريق بين حالة الأسطورة my-thopoeisis، وتجلياتها الأسطورية mythical في الأدب الكلاسيكي سوف أترجم الصفة من الكلمة الأولى بـ "أساطيري" ومن الأخيرة بـ "أسطوري". وذلك في حالة عدم تمكني من استخدام مصطلح "صنع الأساطير" و "أسطرة" في السياق الخاص بالكلمة الأولى - المترجم.

٨٢- امرؤ القيس، هوائله، ص ٢١ (البيت ٥٨). وفي الأنباري، شرح القصائد السبع (ص ٩٩) البيت رقم ٧٠. ويستدعي إلى الذهن على نحو متساوٍ هذا التمثيل التمجيدى الجاهلي للفرس نحت تماثيل الفرس التمجيدى والرمزي والذي تتميز به أسرة تاج العينية، والتي تتقاطع تاريخياً مع خلافة الخلفاء الراشدين والحقبة الأموية كلها، وأيضاً مع القرون الأولى ونصف القرن الثاني من الحقبة العباسية (انظر، على سبيل المثال، أمثلة على هذا في معهد شيكاغو للفن [مجموعة رسل تايسون] وفي متحف المتروبوليتان في نيويورك). ومن أجل مناقشة أبعد لهذه السمة الرمزية للفرس عند امرؤ القيس، انظر سوزان بينكينى ستيتيكفينش، "التأويلات البيوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة"، مجلة دراسات الشرق

الأدبي ٤٢، رقم ٢ (١٩٨٣م): ص ١٠٤، وللمؤلفة نفسها، الصمم القبولات تتكلم: شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣م)، الفصل السابع.

٨٣- انظر فيليب بيتيت Ph. Pettit، مفهوم البعوضة: تحليل نقدي (دبلن: جيل وماكميلان، ١٩٧٥م)، ص ٧٩. ويشير بيتيت خصوصاً إلى عمل كلود ليفي شتراوس بعنوان الإنسان العاury L'homme nu (باريس: بلون، ١٩٧١م)، ص ٥٨٣.

٨٤- إن الشعر العربي، منظوراً إليه من خلال مفهوم ليفي شتراوس عن "السيمتزية"، يبرز بوصفه شعراً "بنويماً" بصورة لا تخطئها العين، في حين يبرز الشعر الغربي بوصفه شعراً "ظاهرياً" phenomenological - فيما عدا الميل القوي في الشعر العربي الحديث إلى الظاهري. وينبغي أن يكون هذا كذلك أحد الأسباب التي تجعل الشعر العربي الأكثر معاصرة، بعد أن أصبح ظاهرياً تماماً، مفتقداً لإحساس جديد بالبنية يكون قادراً على إعطائه متعة الإحساس بالشكل السابق (التقليدي) القوي.

٨٥- [إسماعيل بن القاسم] أبو علي الغالي، كغلب الأسلي، ط ٣ (القاهرة: المكتبة التاريخية الكبرى. ١٣٧٣هـ / ١٩٥٣م)، مج ١، ص ٢٠٦.

٨٦- جوزيف كامبل، البطل فو الف وجه (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٣م)، ص ١٦٨.

٨٧- على الرغم من حقيقة أن "العيس" بالمعنى الحرفي تعني النوى التي لونها لون العنبر من كلا الجنسين، فإن التباساً معجمياً خالصاً مثل هذا يحل نفسه في القصيدة العربية القديمة بسهولة إذا وقعت المفردة في تسم الرحيل، حيث، كما نعلم مسبقاً، بحكم قانون القطبية الجنسية بين الراكب والناقة التي تكون مطيته. (وبعبارة أخرى، فإن الشاعر ذكر يركب ناقة أنثى في الرحيل، في حين أن المرأة أنثى تتركب جمللاً ذكراً في التنسيب).

٨٨- أبو تمام، دهولاه، ط ٣، برواية الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة: دار المعارف بمصر. ١٩٧٠م)، مج ٣، ص ٣٣٨.

٨٩- الخطيطة، دهولاه، برواية ابن السكيت، تحقيق نعمان محمد أمين طه (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٧م)، ص ٢٩٦.

٩٠- في السرد القرآني لناقة صالح هناك إشارة يمكن التحقق منها إلى "الحمي" الخاص بشعب ثمود ذي الأصل العربي، وعلى وجه الدقة إلى ناقة حلوب منذورة / معجزة مثل هذه، والتي سبب عقرها، ومن ثم انتهاك "الحمي"، دمار شعب ثمود كله. وهكذا، ينبغي، طبقاً لاقتراح ج. تشلهود J. Chelhod، قراءة الآية ٧٣ من سورة الأعراف (٧) والآية ٦٤ من سورة هود (١١). انظر مقالة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، مج ٢، "حمي". انظر كذلك الهامش ١٣٤ أدناه.

٩١- عبيد بن الأبرص، دهولاه، ص ١٢٢.

٩٢- انظر لبيد بن ربيعة العامري، دهولاه (بيروت: دار صادر، د.ت)، ص ١٧٩-١٨٠؛ ونفسه، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس (الكويت: سلسلة التراث العربي، مطبعة الحكومة).

١٩٦٢م)، ص ٣٢٠-٣٢١. وفي الأنباري (شرح القصائد السبع، ص ٥٩٤-٥٩٥) البيت الراهن هو رقم ٨٣، في حين أن البيت المشار فيه إلى "المليك" يتبعه برقم ٨٤.

٩٣- إن فعل الصعود إلى "منزل عالية" جماعية مثل هذه أو "قصور الملوك والنبلاء في العصور الوسطى" يشير في حد ذاته إلى أصل نموذجي أصلي، ليس ذا طابع ملكي فحسب، بل ذو طابع سماوي رمزي كذلك. وهكذا تكون مشاهد المأدبة الملكية، متصلةً بوضع المنزل العالي ومتولدة عنه كذلك، وهي مأدبة يكون فيها تبادل الانخاب بشرب الخمر جزءاً غير منفصل عن الاحتفال. وتحدّد دوروثي ج. شيرد D. G. Shepherd، في دراستها عن الأيقونية الساسانية في الصيد والمأدبة، مثل هذا الاحتفال بوصفه احتفالاً "تجسيد وبالعلولة" وفي النهاية بوصفه تمثيلاً للفردوس. انظر لها "المأدبة والصيد في الأيقونية الإسلامية الوسيطة"، في أورسولا إي. ماككرacken U. E. McCracken، وليليان م. س. راندال L. M. Randall، C. Randall، وريتشارد ا. راندال، الابن، محررون، *اجتماعات في تكريم دوروثي إي. مايلر (بالتميم)*: والتر آرت جاليري، ١٩٧٤م)، ص ٧٠-٩٢. ولهذه المشاهد الاحتفالية، بوصفها موتيفات شعرية، وفي الحقيقة بوصفها تيمات، وقد انتظمت في معجم صياغي قابل للتحديد، نفس الحلقة العتيقة الموجودة بصورة جوهرية وعلى نحو عملي في كل التقاليد الأدبية العالية. وهكذا لا يمكننا أن نفكر في شيء أكثر من معلقة طرفة ونفكر على نحو أكبر في الخمر والمرح الصاحب في الشعر العباسي سوى (أن نقارنها جميعاً) بالآدسة ٥ و٩-١١:

ذلك أنني أعتقد أن ليس ثمة مناسبة ناجزة أكثر إمتاعاً  
من اللحظة التي يستخف فيها الطرب بأفراد العامة *demos*،  
والذين حضروا المأدبة جالسون في أعلى المنزل وأسفله  
في نظام ومستمعون للمغني،  
وإلى جانبهم الموائد عامرة  
بالخبز واللحوم، ومن طاس مزج الخمر تأخذ ساقية الخمر  
الخمر وتحمله وتدور به لتصل الكؤوس.  
إن هذا يبدو لي أمتع المناسبات.

وفي المجال البطولي العتيق، هذا هو ما يدعوه جرجوري ناجي "السياق المبكر والمثالي للاداء، مما يعني، دعوة مسالية لساعة عشاء كما يصفها أوديسوس نفسه قبل أن يبدأ سرده الخاص" (تفضل ما عند الأغبين: مفاهيم البطول في الشعر اليوناني العتيق [بالتميم]: مطبعة جامعة جون هوبكنز، ١٩٧٩م)، ص ١٨-١٩. ويبدو قريباً جداً من هذا قصيدة درايدن بعنوان قصيدة عن يوم القديسة سيسليا، وذلك لأن هناك يستمر التظاهر بالحميد للملكي الموضوع في صالة عرش أقرب إلى السماء في إثارة الخيال. أما بالنسبة إلى السمة "البلاطية" ونوعية الظرف الكلي لمثل هذه الظروف، فإن السمة البدوية ونوعية ظرفها ليستا استثناء هنا، انظر الهامش ١ من هذا الفصل.

- ٩٤- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٨٧-١٨٨، البيتان ٤٧ و ٤٨ من معلقة طرفة.
- ٩٥- حسان بن ثابت، ديوانه، تحقيق سيد حنفي حسنين و(مراجعة) حسن كامل الصيرفي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م)، ص ١٨٤.
- ٩٦- زهير بن أبي سلمى، ديوانه، برواية أبي العباس أحمد أبي يحيى بن زيد الشيباني ثعلب (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٣هـ / ١٩٤٤م)، ص ٢٧٦.
- ٩٧- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٩٩؛ ولكن انظر كذلك ص ٨٢-٩٩. وأرقام الأبيات المضافة إلى تلك التي في نسخة الأنباري المُنقّحة هي من امرئ القيس، ديوانه، ص ٢٠-٢٣. فالببيت الوارد برقم ٥٨/٧٠ يمثل، في شرح الأنباري، المشهد السابق على الصيد بالفرس، في حينه أنه في الديوان مشهد نهاية الصيد الأشبه بالشعار أو الرمز.
- ٩٨- امرئ القيس، ديوانه، ص ١٩-٢٣. وانظر تناولاً مهماً من الناحية البنيوية للموضوعة نفسها - وإن كانت تقريباً حرفية - في قصيدة لامرئ القيس على قافية الباء المكسورة. وفيها تتجسّد الموضوعة نفسها في القسم الختامي كله (الأبيات ٢٠-٥٥) ومن ثم فهو ذلك الجزء من القصيدة الذي يتساوى بنيوياً مع الفخر القبلي أو المديح (الديوان، ص ٤٦-٥٥).
- ٩٩- الفضليات (ليال)، ص ٨٢٠، القصيدة ١٧٠، البيت ٥٢.
- ١٠٠- كريتين دي تروا، قفاري والأسد، أو إيفان (Le Chevalier au Lion)، تحرير وترجمة وليام و. كبلر (نيويورك ولندن: دار نشر جرلاند، ١٩٨٥م)؛ وللمؤلف نفسه، إريك وإيد، ط ٣، تحرير فدلين فورستر (هاله/سالة: دار نشر ماكس نيمير، ١٩٣٤م). (وكريتين دي تروا شاعر فرنسي كتب أعماله بين ١١٦٠ و ١١٩٠م تفسيرياً. وقُدّم قصص الملك آرثر وفرسان الدائرة المستديرة إلى الأدب الفرنسي، مستخدماً الأساطير التقليدية التي كان يحكيها الشعراء الملقنون الويلزيون والبريتانيون في أيامه. وكتب قصص رومانس شعرية عن الحب والمغامرة، تكشف عن خصائص الفروسية في العصور الوسطى، وفخامة الاحتفالات والمسابقات، وأهمية الحب البلاطي. ومن بين أعماله لانسلوت، أو فلوس العربة. انظر أدناه في المتن بعد هذا الهامش - المترجم).
- ١٠١- في مناقشتي لقصيدتي "إيفان وإريك"، سوف أشير إشارات متكررة واضحة (موضوعة بين علامات اقتباس) وضمنية إلى مقالة جان فرابيه "كريتيان دي تروا"، في روجر شرمان لوميز، مُحَرَّر، الأديب الأوربي في القرون الوسطى: تاريخ مشفرك، ط ٢ (أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٦١م)، ص ١٨١-١٨٢ عن إيفان)، وص ١٦٤-١٦٨ (عن إريك).
- ١٠٢- انظر استقصاء فنّ خيلدر لمصطلح التخلص في أدب النقد الأدبي العربي (فيما وراء البيت الشعري، وخصوصاً ص ٣٣-٣٤، ٦٠-٦٣، ولكن كذلك ص ٢٢٧ [فهرست المصطلحات العربية]).

١٠٣- ولسوف يتفق جان فرابييه مع روجر شرمان لوميز في تفسير معنى "la Joie de la Cort" حيث تكون

كلمة *cort* (بلاط *court*) بديلاً للكلمة السلتية *cor* (قرن *horn*)، والتي أصبحت رمزياً قرن الوفرة

(الآداب الأثرية في القرون الوسطى، ص ١٦٨).

١٠٤- سلوخور، الأسطورة. انظر الهامش ٨١ من هذا الفصل.

١٠٥- السابق، ص ٢٢.

١٠٦- السابق، ص ٢٨.

١٠٧- السابق، ص ٤١.

١٠٨- النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٣٠-٣٧.

١٠٩- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٥١٧-٥٢٩.

١١٠- سلوخور، صنع الأساطير، ص ٣٧.

١١١- ارنولد فن جنب، طقوس العبور، ترجمة مونيكاب. فيزيديم وجبريال ل. كافيه (شيكاغو: مطبعة

جامعة شيكاغو، ١٩٦٠م)، ص ١٠ وما بعدها.

١١٢- السابق، ص ٣٤.

١١٣- طبقاً لسي. جي. بونج، "الأرقام الثلاثية متصلة بمبادئ الحركة الفكرية والمادية"، حيث يُنجز الرقم ٢،

بـ "آخريته" "otherness" في مواجهة "واحديته" "oneness" غير القابلة للمعرفة في حد ذاتها، حالة

معرفية {إستمولوجية} ثابتة. وتسهب ماري-لويز فون فرانتس في شرح فكرة بونج في هذا المقام وذلك

في كتابها العدد والزمن: تاملات تقود نحو توحيد علم نفس الأعمى والفهيما، ترجمة أندريه دايزر

(إيلانستون: مطبعة جامعة نورثوسترن، ١٩٧٤م)، ص ١٠١، و ٩٨.

١١٤- فن جنب، طقوس العبور، ص ٢٥ {من المقدمة}.

١١٥- ويركز التطبيق الأدبي المناسب على يد فروما إي. زايتلين لنموذج فن جنب بصورة أولية على جزء

عتبية التجربة الحقيقية للمبادرة عند أورست {في مسرحية} أسخيلوس، حيث يحدث "العبور"

الشخصي لأورست داخل "شكل" مستوعب على نحو بنيوي وإن لم يكن محدداً بعد (أو ليس وارداً

بصورة واضحة بالنسبة إلى الناقد). انظر فروما إي. زايتلين، "ديناميات كراهية النساء: الأسطورة وصنع

الأسطورة في أورستيا"، إريثوسا *Arethusa*، مج ٢، عدد ١/٢ (ربيع وخريف ١٩٧٨م): وخصوصاً

ص ١٦٠-١٦٧. وإني لاشكر تلميذي ياسين نوراني لتنبهني إلى هذه المقالة. ويتضح كذلك تناول

جانب العتبة وحده، دون وصله إلى خطوة أهد في البنية النموذجية لفن جنب، في مناقشة أ. سي.

سبيرغ لنقاء شاعر الجواين *Gawain*، أحد فرسان الطاولة المستديرة وابن أخت الملك آرثر، في

الأسطورة الأثرية). ومع ذلك فإن لسبيرغ تبريراً أفضل لأنه، نظرياً، يعتمد على كتاب ماري دوجلاس



**النقاء والخطر**، المعتمد اعتماداً مركزياً على العتبية، والذي يقول عنه: "لقد أفدت بالتأكيد إفاضة كبيرة من النقاء والخطر في فهم الطريقة التي يفكر بها الشاعر الجواني، وخصوصاً في فهم النقاء، أكثر من إفادتي من أي نقد أدبي أو بحث اطلعت عليه حتى الآن". انظر كتابه **الرباعيات في الشعر الوسيط** (كمبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨٩م)، ص ١٧٣ وما بعدها.

١١٦- نشرت ورقة بحث سوزان بينكني ستيتكفيتش لعام ١٩٨٠ بعنوان "التفسيرات النبوية لشعر ما قبل الإسلام: نقد واتجاهات جديدة"، مجلة **دراسات الشرق الأدنى** ٤٢، رقم ٢ (١٩٨٣م): ص ٨٥-١٠٧. {انظر لحسن البنا عز الدين عرضاً ومراجعة لهذه المقالة في **فصول**، مجلة النقد الأدبي، مج ٤، ع ٢٤ (١٩٨٤م)، ص ٢٩٥-٣٠٥، وقد ترجمها، بعد حوالي عشر سنوات، سعود بن دخيل الرحيلي، بعنوان "القراءات النبوية في الشعر الجاهلي: نقد وتوجهات جديدة"، **علامات في النقد**، ج ١٨، ص ٥، ديسمبر ١٩٩٥م، ص ٩٥-١٥١. المترجم}. انظر كذلك مقالاتها التالية "الصعلوك وقصيدته: نموذج لعبور ناقص"، مجلة **المجمع الشرقية الأمريكية** ٤-٤٠، رقم ٤ (١٩٨٤م): ص ٦٦١-٦٧٨، و"قصيدة العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية"، مجلة **مجمع اللغة العربية** بدمشق ٦٠، رقم ١ (١٩٨٥م): ص ٥٥-٨٥، و"النموذج الأصلي والنسبة في الشعر العربي المبكر: الشنفرى ولامية العرب"، **المجلة الدولية لدراسات الشرق الأوسط** ١٨ (١٩٨٦م): ٣٦٢-٣٩٠، و"الشعائر وعناصر التضحية في شعر الأخذ بالثأر: قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلل بن ربيعة"، مجلة **دراسات الشرق الأدنى** ٤٥، رقم ١ (١٩٨٦م): ص ٣١-٤٣، و"رثاء تايظ شرأ: دراسة الأخذ بالثأر في الشعر العربي المبكر"، مجلة **الدراسات السامية** ٣١، رقم ١ (١٩٨٦م): ص ٢٧-٤٥. وتجد نتائج البحث هذه موضوعة في إطار شعائري وأدبي-نقدي كامل في كتابها **العصم الخوالة تتكلم**: (شعر ما قبل الإسلام وشعرية الطقوس) (إيثاكا ولندن: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٣م). والمجدير بالذكر أن الكتاب صدر ضمن سلسلة تحمل عنوان "الأسطورة والشعرية"، بتحرير جرجوري ناجي-المترجم}.

١١٧- انظر بصورة أساسية فيكتور تيرنر، **العملية الشعائرية: البنية وهد البنية** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٧٧م)، وكذلك للمؤلف نفسه، **درامات، حقوق، واستعارات: الفعل الرمزي في المجتمع الإنساني** (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٧٥م).

١١٨- ماري دوجلاس، **النقاء والخطر: تحليل لفهم التلوث والتأثير** (لندن: روتلج وكيجان بول، ١٩٦٦م).

١١٩- فن جنب، **طقوس العبور**، ص ١١.

١٢٠- انظر خصوصاً س. ستيتكفيتش، "الصعلوك وقصيدته"، ص ٦٦١-٦٧٨، وانظر كذلك لها "النموذج الأصلي والنسبة Attribution"، وخصوصاً ص ٣٧١ وما بعدها؛ **العصم الخوالة تتكلم**، الفصلين ٣ و ٤.

١٢١- في طريقة عامة وشاملة يجب أن نذكر مرة أخرى كتاب فيكتور تيرنر **العملية الشعائرية** وكذلك كتابه **درامات، حقوق، واستعارات**. وعلى نحو مساو في الأهمية ثمة كتابا ماري دوجلاس **النقاء والخطر والمعنوي**

**الضميمة:** مقالات في الأنثروبولوجيا (لندن: روتلج وكيجان بول، ١٩٧٥م). وكذلك أشارت من قبل ص. ستيتكيفيتش ("الصعلوك وقصيدته"، ص ٤٦٤) ولصم الخوالة تتكلم، الفصل ٣، إلى الأهمية الكبيرة لتفرقة الأنثروبولوجي الثقافي الكلاسيكي الفرنسي فيدال-ناقي بين الـ *ephebe* وهو الشاب في اليونان القديمة وقد بلغ مرحلة الرجال لتوه أو تمّ عدّه مواطناً لقوّه (العتبية) والـ *hoplite* {المحارب اليوناني القديم المدجج بالسلاح} (إعادة التجمع). انظر بيير فيدال-ناقي، "الصيد الأسود وأصل البلوغ *Ephebeia* الأثيني"، في ر. ل. جوردون، محرر، *الأسطورة، الدين والمجتمع* (كمبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٨١م)، ص ١٤٧-١٦٢ وللمؤلف نفسه، "مسرحية فيلوكتيتيس لسوفوكليس والبلوغ (اليوناني)"، في جين-بيير فرنان وبيير فيدال-ناقي، *الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة*، ترجمة جانيت لويد (نيويورك: زون بوكس، ١٩٨٨م)، ص ١٦١-١٧٩ وانظر كذلك تعريفه له بوصفه محارباً في مقالته "أوديب في اثينا"، في *الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة*، ص ٣٢٠.

١٢٢- زهير بن أبي سلمى، *هيواله*، ص ٨٦. ومع ذلك، يزعم الوارد أن نسب هذه القصيدة القصير نحلّه خلف الأحمر زهيراً. وتعيد ريناتا ياكوبي هذا الزعم في كتابها *دراسات عن شمرة القصيدة العربية القديمة* (فميسبادن: دار نشر فرانكس شتاينر، ١٩٧١م)، ص ١٧-١٨.

١٢٣- النابغة الذبياني، *هيواله*، ص ٣١.

١٢٤- ثمة معالجة للتأثير الشكلي ومسيحوطيقاً فُطْبِيّة الجنوسة *gender* في القصيدة بين الشاعر/ الناقّة والظمينة/ الجمل في مقالتي "الاسم والنعته"، ص ١١٢-١٢٠.

١٢٥- امرؤ القيس، *هيواله*، ص ١٧٠.

١٢٦- ينبغي أن نلاحظ هنا أن الشاعر نفسه -"العابر"- هو الذي، على ناقته، يصل إلى منهل ماء فقط ليجد الماء آجناً؛ على سبيل المثال، الشاعر الجاهلي علقمة بن عبدة ( *المفضليات* [ليال]، ص ٧٧٨، القصيدة ١١٩، البيت ٢٠) [شاكراً]، ص ٣٩٤، البيت ٢٣؛ والشاعر المخضرم عبدة بن الطيب (السابق، [نيال]، ص ٢٨٣-٢٨٤، القصيدة ٢٦، البيتان ٤٥-٤٦). وتثبت هذه الحصة العتبية للماء الآجن بصورة أكبر عندما نمضي إلى الحقبة الأموية، وخصوصاً عند واحد من الممارسين الكبار للرحيل هو ذو الرمة. فإذا كان الذي وصل إلى منهل الماء هو الحمار الوحشي بوصفه الشخصية الرئيسة في تشبيه متمدن متميز بأرضانية *earthiness* مليئة بالحيوية، فإن الماء الذي تصل إليه يكون دائماً نقياً، على الرغم من الاستدعاءات الضمنية للخطر المرتبط بهذا الوصول. ولعل الشاعر الجاهلي لبید يوضّح هذا الارتباط بين الحمار الوحشي والماء الصافي على أوضح ما يكون. انظر معلقته، البيتان ٣٤-٣٥ (الأنباري، شرح *القصائد السبع*، ص ٥٥٢-٥٥٣).

١٢٧- انظر ص. ستيتكيفيتش، "النموذج الأصلي والنسبة"، وخصوصاً ص ٣٨٢: "هذه {الحيوانات} ضد الإنسان يدهوها الصعلوك (أهله)"؛ ص ٣٨٩؛ إذ تُصرّ فيما هو أبعد من ذلك على المبدأ الاستعماري

لـ"توحش الإنسان وتشتخص (أو انسنه) المتوحش"؛ انظر كذلك للمؤلفة نفسها، **النص المرفق تتكلم**، الفصل ٤.

الحظ كذلك أن رفقاء إينياس خلال هروبهم من طروادة المشتعلة - وهو موقف عتبي متكامل - كانوا يُدْعَوْنَ ذئاباً (**إمادة فرجيل**، تحرير ت. إي. بيج [نيويورك: مطبعة سانت مارتن، ١٩٦٧م]، مج ١، ص ٣٣ [الكتاب الثاني، الأبيات ٣٥٥-٣٥٨])، حتى لو كان رفقاء الشاعر الصعلوك الشنفرى ذئاباً أيضاً (**قصيدة لامية العرب، وليلها أصعب العجب في شرح لامية العرب** [إستنبول: الجوائب، ١٣٠٠ هـ]، الأبيات ٢٦-٢٩). وعن كون "الذئب" الفرد المنفي العتبي في التراث الجرماني القديم وكون الذئب (ulfr) التابعين والمقاتلين لأودين، إله الموت، انظر هانس بيتر ديور، **وقت الحلم: فيما يخص الحدود بين البرية والحضارة**، ترجمة فيليكس جودمان (أكسفورد: ب. بلاكويل، ١٩٨٥م)، ص ٦١ (ص ٧٩ في النص الألماني: **وقت الحلم**، طه [فرانكفورت على {نهر} المين: سينديكات، ١٩٨٠م]).

١٢٨- انظر قصيدة المرقش الأكبر رقم ٤٧ في **المفضليات** (ليال)، ص ٤٦٦، الأبيات ١٢-١٤ (و[شاكرك]، ص ٢٢٦، الأبيات ١٤-١٦).

١٢٩- ربما نلاحظ هنا أن صيداً مثل هذا هو بالنسبة إلى بيجر فيدال-ناقي "تعبير عن الانتقال بين الطبيعة والثقافة" (جين-بيير فيرنان وبيير فيدال-ناقي، **الأسطورة والفرجينيا في اليونان القديمة**، ص ١٤٣).

١٣٠- **المفضليات** (ليال)، ص ٢٦٨-٢٩٣، القصيدة ٢٦. أما قصيدة عبدة بن الطيب "وَقَدْ غَدَوْتُ" البيت ٦٦ فيمكن النظر إليها داخل التقليد الصياغي-الموتيفي لـ"وَقَدْ أَفْتَدَيْ" والذي يفتح به امرؤ القيس موضوعة الصيد الفروسي في معلقته (**ديوانه**، ص ١٩، البيت ٤٩؛ الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص ٨٢، البيت ٥٣). وعلى هذا الاعتبار ينبغي أن يكون مؤشراً واضحاً على صلة مرجعية بين الصيد والمادة. وإلا، فإنه يمثل، في عبارته الخاصة، صدى أكثر قرباً لمفضلية علقمة (ليال)، ص ٨١٩، القصيدة ١٢٠، البيت ٤٦، حيث، مع ذلك، تتقدم جملة "وَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى قُرْبَى" فخرأ فروسياً.

١٣١- **المفضليات** (ليال)، ص ٨١٧-٨٢٠، القصيدة ١٢٠.

١٣٢- زهير بن أبي سلمى، **ديوانه**، ص ١٢٨-١٣٠، الأبيات ٩-١١، ص ١٣٠-١٣٧، الأبيات ١٢-٢٩.

١٣٣- الأنباري، **شرح القصائد السبع**، ص ٥٧٩.

١٣٤- في بيت للمخضرم الشماخ بن ضرار الذهباني، وهو معاصر أصغر للبيد، وربما يكون امرأ أكثر من مصادفة أنه معاصر تماماً للحظيقة، يأتي مفهوم "الحصى" بوضوح مقنع، على الرغم من عبارته "الفعلية" (أحمي):

إِنِّي أَمْرُؤٌ مِنْ بَنِي قُبَيْانٍ قَدْ عَلِمُوا أَحْمِي شَرِيعَةً مَجْدٍ غَيْرَ مَرُورٍ

انظر **ديوانه**، تحقيق صلاح الدين الهادي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م)، ص ١١٩. وهنا يحمي الشاعر- يعلن حرمة "الشريعة" (الطريق إلى الماء) بقدر حرمة "الحصى" - وهو ما لا يزال بالنسبة إليه الطريق

الأصلي الرعوي / البطولي إلى المجد "شريعة مجذبة" فالفاء هو أكثر ممتلكات القبيلة قيمة، ولا يمكن انتهاك حرمة. ومع ذلك، فإن تلك الطريق إلى الماء / المجد، على نحو مفارق، في أثناء حياة ذلك الشاعر على نحو دقيق، كانت تعاد صياغتها دلائلياً وسياسياً وكان مقدراً لها أن تصبح المصطلح التقني لنظام جديد كلياً عن الشرعية والروح الجمعية. انظر كذلك آتفاً، الهامش ٨٩، و٩٠.

١٣٥- في بعض روايات هذا البيت في المعلقة، بدلاً من "الحج" نجد "الحيل"، وعلى سبيل المثال، كما في رواية أبي زكريا التبريزي (شرح القصائد العشر، تحقيق عبد السلام الحوفي [بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م]، ص ١٩٥). ومع ذلك، فليست قراءة مثل هذه بقادرة على التداخل مع سيميوطيقا القصيدة في المرحلة الثالثة لـ "العبور"، بما أن الفرس والفارس هما في حد ذاتهما كينونتان تنتميان إلى إعادة الاندماج، وما بعد العتبية، وموصوفتان بوضوح على هذا النحو داخل نطاق سيميوطيقا القصيدة.

١٣٦- من أجل الاطلاع على مناقشة بيبير فيدل-ناقي للـ *hoplite* اللاتيني في مقابل *ephebe* العتبي ودورهما في الصيد (وفي الحرب على السواء)، انظر آتفاً، الهامش ١٢١.

١٣٧- النابعة الديباني، دهوقه، ص ٣٦-٣٧. إن استمارة الفرات في قصيدة النابغة، بأسلوبها المميز من تضمينات ممتدة وتوكيد تركيب بين المبتدأ والخبر، تشمل الأبيات ٤٥-٤٨. ويعد الأعشى مُثلاً للرواج الكبير والسريع لهذه الاستمارة / الرمز (بالإضافة إلى خصوصية أسلوبه) في قصيدة المدح العربية، وهو يتبعها النابغة "الاستاد" بطريقة شبه حرفية (دهوقه، ص ١٩٨-١٩٩).

١٣٨- كثير عزة، دهوقه، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م)، ص ٢٨١.

١٣٩- النابغة الذبياني، دهوقه، ص ١١٠.

١٤٠- سبط بن التعاويدي، دهوقه (بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م) (صورة بالأوفست عن طبعة القاهرة، ١٩٠٣م)، ص ٢٣٨.

١٤١- انظر آتفاً، في الهامش ٨٨.

١٤٢- أنس تمام، دهوقه، مج ١، ص ١٦١.

## الفصل الثاني

### النسيب: من الدموع العتيقة إلى الحج الروحي

#### ١- تسامح الرؤية العتيقة.

لا تَطْرَحُ أَشْيَاءُ كَثِيرَةٌ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ قُطْبِيَّةً لِلْمَشَاعِرِ مِثْلَ تِلْكَ الَّتِي يَطْرَحُهَا النَّسِيبُ. وَمِنْ جِهَةٍ وَاحِدَةٍ، يُعَدُّ النَّسِيبُ قُوَّةَ الْحَيَاةِ الْمُرَكِّبَةِ وَالسَّائِرَةِ وَالْبَاقِيَةِ لِلْغَنَائِيَةِ الْعَرَبِيَةِ. فَرُبَّمَا كَانَ النَّسِيبُ هُوَ الَّذِي حَدَّدَ بِأَقْوَى صُورَةِ الطَّبِيعَةِ الشَّكْلِيَّةِ الْكُلِّيَّةَ لِلنَّوْعِ الْغَنَائِيِّ فِي تَعْبِيرِهِ مِنْ خِلَالِ الْقَصِيدَةِ. وَبِهَذِهِ الصِّفَةِ كَانَ عَلَى النَّسِيبِ أَنْ يَكُونَ قُوَّةً مُحَافِظَةً بِصُورَةٍ بَارِزَةٍ. وَبِافْتِرَاضِ التَّمَاثُلِ الَّذِي تَعْرُضُ بِهِ الْقَصِيدَةُ نَفْسَهَا عَلَى النَّوْعِ الْغَنَائِيِّ الْعَرَبِيِّ كُلِّهِ، فَإِنْ مَفْتَاحُهَا الْأَسَاسِيُّ، النَّسِيبُ، يَصْبِحُ هُوَ نَفْسُهُ مِثْلُ أَثَرٍ مِنْ الْمَاضِي، مَشْحُونٍ بِبَعْضِ الْقُوَّةِ الْخَاصَّةِ. إِلَّا أَنَّ مِنْ جِهَةٍ غَيْرِ هَذِهِ يَتَبَيَّنُ هَذَا الْأَمْرُ بِالتَّالِيِ التَّبَاسُطِ نَقْدِيًّا بِعَيْنِهِ. فَمَادَامَ مِنْ حَقِّ الْجَوَانِبِ التَّقْلِيدِيَّةِ فِي الشَّعْرِ أَنْ تُمَدَّحَ، فَإِنَّ النَّسِيبَ يَفُوزُ بِنَصِيبِ الْأَسَدِ مِنَ الْاهْتِمَامِ الْإِيجَابِيِّ الْمُتَعَاطِفِ. وَمَعَ ذَلِكَ فَمَادَامَ التَّقْلِيدُ عُرْضَةً لِلْهَجُومِ، فَإِنَّ النَّسِيبَ نَفْسَهُ سَوْفَ يَبْدُو وَكَأَنَّهُ أَسَاسُ كُلِّ شَرٍّ. وَحَتَّى مَشْرُوعِيَّةُ النَّسِيبِ الْغَنَائِيَّةِ سَوْفَ تَكُونُ حِينَئِذٍ مَوْضِعَ سَوْالٍ، كَمَا سَوْفَ تَظَلُّ مُتَّهَمَةً بِوَقُوفِهَا فِي طَرِيقِ الْحَقِيقَةِ وَالتَّجَرِبَةِ الشَّعْرِيَّةِ. وَلِهَذَا فَلَيْسَ أَمْرًا مَثِيرًا لِلدَّهْشَةِ أَنْ كَانَتْ الْمَحَاوَلَاتُ التَّنْقِيحِيَّةُ الْعَدِيدَةُ الْخَاصَّةُ بِالْمَوْضُوعَةِ وَالشَّكْلِ فِي تَارِيخِ الْقَصِيدَةِ الْعَرَبِيَّةِ، بِطَرِيقَةٍ مُبَاشِرَةٍ أَوْ غَيْرِ مُبَاشِرَةٍ، مَعْنِيَّةٌ بِمَشْكِلةِ النَّسِيبِ. وَبَطَرِيقَةٍ أَكْثَرَ تَأْكِيدًا مِنْ أَيِّ وَقْتٍ مَضَى، عَدَّ نَقَادُ النَّسِيبِ النَّسِيبَ أَثَرًا كَانَ فِي حَالَةِ احْتِضَارِ بِطَرِيقَةٍ مَا وَكَانَ لَا بُدَّ مِنَ التَّسَامُحِ مَعَهُ وَتَعْرِيفِهِ مِنْ خِلَالِ وَصْفِ مَوْضُوعِي خَارِجِي فِي حَالَةِ الضَّرُورَةِ النَّقْدِيَّةِ: لَقَدْ كَانَ عَلَيْهِ أَنْ يَتَكَلَّمَ عَلَى الدِّيَارِ الْمَهْجُورَةِ وَالْمَنَازِلِ غَيْرِ الْمَأْهُولَةِ، وَالْعَرَصَاتِ وَحِمَى الْقَبِيلَةِ، وَعَنْ الرِّحِيلِ، وَالْدَمُوعِ، وَالذِّكْرِيَّاتِ، وَالْأَشْيَاءِ الْجِدِّ عَتِيقَةٍ، الْبَدْوِيَّةِ. وَيُمْكِنُ لِنَسَائِلٍ مِنْ خَارِجِ التَّقْلِيدِ الشَّكْلِيِّ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِالْمَكَانِ وَدَوْرٍ مِثْلِ هَذِهِ الْأَشْيَاءِ وَالْحَالَاتِ النَّفْسِيَّةِ فِي قَصِيدَةِ

متأخرة لا بدوية كليلية أن ينتج عزلة نقدية شبيهة برد فعل تقريباً. وسوف يكون الحكم هو أن أشياء مثل هذه تنتمي إلى أزمنة أخرى وامكنة أخرى، علاقتها واهية بازمنة أي شاعر ليس بدوياً وامكنته. وهو بلا شك ليس جاهلياً أيضاً.

ومع ذلك كان الشعراء من أصحاب القصائد قبل المتنبي، والمتأخرون الذين لم يتبعوه، أكثر حكمة في هذا الشأن<sup>(١)</sup>. فصحيح أن بداوة النسب كانت تعني بالنسبة إليهم ازمنة وامكنة أخرى؛ ولكن تلك الأزمنة والامكنة البدوية كانت ذات نسج مختلف عما كان واضحاً على السطح، وعما اختار نقاد النسب أن يرووه فيها. لقد كانت تُنقل آنذاك إلى مستوى مختلف، أقرب إلى ما يقوله سنازارو Sannazaro<sup>(٢)</sup>:

جِبَالٌ أُخْرَى، سُهُولٌ أُخْرَى

غَابَاتٌ وَجَدَاوِلُ أُخْرَى

تُشَاهِدُهَا فِي السَّمَاءِ،

وَزُهُورٌ أَكْثَرُ نَضَارَةً

أو ربّما ليس قريباً تماماً. ولكن من المؤكد أنهم طوّروا نمط وجودهم الرمزي الخاص.

عندما ضرب زلزال قويّ سورية في سنة ١١٥٧م، سبّب خراباً ودماراً عاماً، كان من بين المُتألمين به واحد من فرسان أراضي المملكة الإسلامية الشجعان، وشاعر من أفضل شعراء جيله، إنه أسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ / ١١٨٨م). وقد ترك مصابيه العائلي وخسارة ممتلكاته ومنظر الخراب أثراً عميقاً في تلك الروح الفروسية والحساسة. ويبدو أن ذكرى الكارثة قد تلبّست له لسنوات، وذلك لأنه أنهى في عام ١١٧٢م، في أوقات استراحته من رحلات الفروسية، مجموع اختيارات شعرية، يثير الاهتمام، عنوانه المنازل والديار. وكما يخبرنا الشاعر صاحب الاختيارات في مقدمة شخصية، تتعاطف معها من أول وهلة، أن عمله يأتي وفاءً لذكرى تلك الأماكن التي كانت دياره الحقيقية:

فإنّي دعاني إلى جمع هذا الكتاب، ما نال بلادتي وأوطاني من الخراب؛ فإن الزمان جرّ عليها

ذَيْلُهُ، وَصَرَفَ إِلَى تَغْفِيَتِهَا حَوْلَهُ وَحِيلَهُ، فَاصْبَحَتْ كَأَنَّ لَمْ تَغْنُ بِالْأَمْسِ مَوْحِشَةَ الْعُرْصَاتِ بَعْدَ الْأَنْسِ، قَدْ دَفَّرَ عُمُرَانَهَا، وَهَلَكَ سَكَاثُهَا، فَغَادَتْ مَعَانِيهَا رُسُومًا، وَالْمَسْرَاتُ بِهَا حَسِرَاتٍ وَهُمُومًا، وَلَقَدْ وَقَفْتُ عَلَيْهَا بَعْدَ مَا أَصَابَهَا مِنَ الزَّلَازِلِ مَا أَصَابَهَا، وَهِيَ أَوَّلُ أَرْضٍ مَسَّ جُلْدِي تَرَابُهَا، فَمَا عَرَفْتُ ذَارِي، وَلَا دُورَ وَالِدِي وَإِخْوَتِي، ...

فاستترحتُ إلى جَمْعِ هذا الكتاب، وجعلتهُ بُكاءً للديار والأحباب، وذلك لا يُفيد ولا يُجدي، ولكنه مُبْلَغُ جُهْدِي<sup>(٣)</sup>.

وفي الحقيقة، بذل أسامة بن منقذ جهداً عظيماً في اختياراته، ولكنه أضاف كذلك شيئاً أكثر من ذلك. فمئات الصفحات من المراثي الشعرية، وكلها تنوح على الديار والاطلال البدوية المقفرة، هي بمثابة مُرْسَعٍ (أو فِلْتَرٍ) لتجربة شخصية عميقة. بل إن هذه التجربة تَمْتَدُّ إلى أبعد من أسامة بن منقذ نفسه. وهي تجربة تَحْتَضِنُ تَجَلُّباً جَدَّ أساسِيٍّ لاعمق حساسية يمكن أن تصيب أمة أو شعباً، كما تَمْتَدُّ إلى ما وراء كارثة تاريخية مفردة لزلازل عظيم. وتشتمل هذه الاختيارات في مجلد واحد، بوصفها شعوراً وليس مجرد علامات كتابية أو أبيات شعر، على ذخيرة تاريخية من الأسى لشعب كامل، ومن الفقد، ومن الشوق - وخصوصاً من الشوق - وتبدو هذه الذخيرة مفقودة لأي مصدر دقيق من الناحية التاريخية في بعض التيمات الشعرية المعروفة عن البدايات البدوية. فكل شيء يظهر عليه الامتزاجُ بشعور لا تاريخي بصورة كلية، في حين أن نقاطاً مرجعية ملموسة تظهر متحوّلة إلى رموز. ومع ذلك فمن المهم أن نذكر أن أسامة بن منقذ قد حوّل كل هذا الأسى الشامل لثقافة ما إلى انْهِمَارٍ إِلَيْهِ الشخصي على أطلال جدِّ حقيقية، وعلى أصدقاء وأقارب يبكي عليهم بكل إخلاص. ومن الواضح تماماً له أن الموضوعية الأدبية المشمولة في النسيب، والتي هي بالتالي جزء من قصيدة مبنية بناءً متيناً، كانت موضوعة مُخَصَّبةٌ بِمعنى ما، وإن كان معنى ليس حاسماً. وكانت هذه الحقيقة وحدها كفيلة بأن تحول دون نقاد القصيدة وإصدار أحكام القيمة العقيمة، الشكلانية وإن كانت معزولة الشكل، مع ذلك، والتاريخية على نحو مفروض، والتي

يُصدِّرونها على تقليد شكلي كُلِّي للقصيدة. وإذا كان لجزء من القصيدة أن يمتلك "حضوراً" جوهرياً غنائياً مثل هذا والتباسات فعالة رمزيّاً كهذه، فربما إذن يكون لهذا التقليد الأدبي بُعدُ السَّريِّ الخاص؛ وهو سَريُّ أمام النقاد، ولكنه مفتوح أمام الشعراء الذين يمكن أن يكونوا، دون أن يعرفوا، سجناء في هذا البعد الواحد فحسب، أو يمكن أن يقيموا حواراً متنامياً مع تقليدهم الشعري على مستوى رمزي عميق بدرجة تكفي من تمكينهم مجاوزة نقطة ميلاد ذلك التقليد المسجلة تاريخياً بصورة فعلية. إن اتصالاً من هذا النوع بالتقليد ليصبح من ثمّ اتصالاً نموذجياً أصلياً؛ ذلك أن الإشارات المرجعية الدلالية المقيّدة بزمَن ما وما فيه من استعارات تكون جميعاً مفتوحة لاستعمالات شعرية جديدة ومختلفة على الدوام.

إن أسامة بن منقذ لم يؤلف اختيارات عن نموذج أصلي شعري فحسب، بل كتب كذلك بعضاً من أكثر الأبيات رهافة وعمقاً في تلك الاختيارات. ولا يزال التقليد الشعري الذي يتبعه هو ذلك الخاص بالنسيب البدوي. ولا تحاول لغته وصوره الشعرية أن تخفي هذا التقليد، ومع ذلك فهو تقليد كان قد أصبح مفتوحاً بحرية أمام استخدام شعري جديد غير محدود<sup>(٤)</sup>:

|  |   |
|--|---|
| مَا أَنْتَ أَوَّلُ مَنْ نَئَاةَ دَارُهُ        | فَعَلَّامَ قَلْبِكَ لَيْسَ تَحْضِبُو نَارُهُ؟ |
| إِنَّمَا السَّلُو أَوْ النِّجَامُ، وَمَا سِوَى | هَذَيْنِ قِسْمٌ ثَالِثٌ تَحْتَارُهُ           |
| مَا بَعْدَ يَوْمِكَ مِنْ لِقَاءٍ يُرْتَجَى     | أَوْ يَلْتَقَى جُنْحُ الدُّجَى وَنَهَارُهُ    |
| هَذَا وَقُوفُكَ لِلدَّوَاعِ، وَهَذِهِ          | أَطْعَانُ مَنْ تَهْوَى، وَتِلْكَ دَارُهُ      |
| فَاسْتَبْقِ دَمْعَكَ فَهُوَ أَوَّلُ خَاذِلٍ    | بَعْدَ الْفِرَاقِ، وَإِنْ طَمَأَ تَيَّارُهُ   |
| مَدَدَ الدَّمْعِ يَقْبَلُ عَنْ أَمَدِ الثَّوَى | إِنْ لَمْ تَكُنْ مِنْ لُجَّةٍ تَمْتَارُهُ     |

إن شعراً كهذا لا يتكلّم عن أشياء أثرية، أو عن صور وموتيفات تقليدية؛ ذلك أنه يؤسّس تواصله الفعلي الخاص، على الرغم من وَهْنِهِ، مع أبعاد من الشعور والحالة النفسية في كلمات قديمة وفي تصورات لازمنية. وفي شعر مثل هذا ليس ثمة مكان



لاشكال غير مالوفة كمثلك التي تكونها الألعاب النارية. وهكذا كان على الشاعر {أبي العلاء المعري} أن يَطَأَ أرضاً جَدَّ قَدِيمَةٍ بِخِفَّةٍ (٥):

خَفَّفِ الوَطءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْـ      أَرْضٍ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

فهذه الكلمات للشاعر الضمير من مَعْرِةِ النعمان يمكن أن تكتب على بَوَابَاتِ تقليدٍ شعريٍّ ما.

ومن أجل أن يقفَ الشاعر العربي على أسئلة أبدية، ليست خالدةً بصورة مقدسة ولكن إنسانية على نَحْوِ أَبَدِيٍّ، وعلى قدر لا عقل له، وعلى حياة قلقية، وعلى أمل لا يريد أن يذهب في فراغ، لكنه يتلثث في عذابات لا نهاية لها من الحنين - هي باختصار، عذابات عن جوهر الوجود الإنساني - فماذا يمكن أن يكون أمراً أكثر طبيعية من أن يقف على تلك الأسئلة عبر تلك المكثفات الأخرى من التقليد الشعري الحكيم القديم، حيث لا يُحْتَاجُ سوى إلى كلمات جَدَّ قليلة للتعبير عن أشياء جَدَّ كثيرة. وهكذا لا يتردد الشاعر العباسي البلاطي البحتري في استخدام اللغة القديمة، راسماً متناظرات أعمق لمشاعره الخاصة، ناهلاً من المعين النموذجي الأصلي. وأبيات البحتري كذلك من بين الأبيات التي يجدها أسامة بن منقذ - فيما بعد في المَعِينِ نفسه - تقريباً مثل أبياته (٦):

١. أَنَاةُ أَيُّهَا الْفَلَكُ الْمُدَارُ      أَنْتَهَبُ مَا تُطَرِّقُ أَمْ جُبَّارُ

٤. وَمَا أَهْلُ الْمَنَازِلِ غَيْرُ رَكَبٍ      مَنَائِمُهُمْ رَوَاحٌ وَأَبْيَكَارُ

٥. لَنَا فِي الدُّهْرِ آمَالٌ طَوَالٌ      نُرْجِيهَا وَأَعْمَارٌ قَبْصَارُ

وقد كانت هذه الموضوعة الشعرية المثيرة لمشاعر الاكتئاب من دَمَارٍ، وَقَفْدٍ، وَأَسَى، والتي تَمَيَّزُ النسيب بأقوى صورة، واضحة منذ أَقْدَمِ الشعر العربي المَتَذَكَّرُ والمُسَجَّلُ إلى حَدٍّ بعيد، وهو متذكَّرٌ لأن امرأ القيس، أحد الشعراء الأوائل الذين يُنسَبُ إليهم تَعَهُدُ الموضوعة، يستدعي في أحد أبياته كيف أن شخصاً آخر قبله اعتاد أن يترنم بأغنية مشابهة (٧):

عُوجًا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَأَنَا      نَبْكِى الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامٍ

واليوم نستطيع بالكاد أن نقول إننا نعرف عن ابن خذام هذا أكثر مما يختار هذا الولاء الواهن لامرئ القيس أن يخبرنا. وربما يوجد بيت، أو بيتان على الأكثر، يمكن أن يُنسبَا إلى ذلك الشاعر. وفيما وراء هذا، فابن خذام اسم فقط، ذو روايات مختلف عليها، وواحد من جمع غفير لشخصيات أدبية مهمة إمكاناً، يزدحم بهم كل برزخ أدبي تاريخي<sup>(٨)</sup>. وبوصفه سلفاً لامرئ القيس، فإن ابن خذام ينتمي للجيل الأقدم من أسماء الشعراء العرب قبل الإسلام. وفي الحقيقة، يمكن أن يكون هذا قد عاش في زمن مبكر يرجع إلى النصف الأول من القرن الخامس للميلاد.

ومع ذلك، فإنه ليس على الأرجح تماماً أن ابن خذام، أو أي شاعر ينتمي إلى ذلك الزمن الخاص، يمكن أن يكون قد ابتدع الموضوعة المهمة للوقوف على الديار المهجورة. لقد سبق شاعر آخر من الحقبة نفسها أكثر شهرة، ويُذكرُ الآن تقريباً بمرثياته الفاتنة الساحرة بلاغياً، هو مهلهل بن ربيعة، إلى تصوير وعي كامل بتقليدية تلك الموضوعة. وفي الحقيقة، نراه يناضل ضد القوة المستبدة لموضوعة الاطلال، كما سوف نشير إليها من الآن فصاعداً، وثائراً ضد ما يُعدُّ بصورة جدِّ واضحة عبأ يفرضه التقليد الشعري. إن موضوعة الاطلال تريد أن تفرض على الشاعر جوَّ حلم اليقظة الكئيب الذي تثيره، وهو رفاهية نخط آخر من الرثاء، يمكن فيه أن تمنح الشاعر هدنة، أو تطهيراً رقيقاً، وذلك لمجرد ذكريات عن الفقد، ومجرد شعور بالحُرمان عبر أفكار غامضة عن سعادة وهمية، وعن أماكن داوية، أو عن لقاءات ووداعات. لكن مرثية مهلهل يجب أن تكون مختلفة. لقد قُتِلَ أخوه المحبوب كليب، ولَمَّا يَجِفْ دَمُهُ. وهو لذلك يتطلَّبُ الحركة الغورية، أي الاستجابة العاطفية<sup>(٩)</sup>:

أَرْجُرُ الْعَيْنَ أَنْ تُبْكِيَ الطُّلُولَا      إِنَّ فِي الصَّدْرِ مِنْ كُلِّبٍ غَلِيلَا  
إِنَّ فِي الصَّدْرِ حَاجَةً لَنْ تُقْضَى      مَا دَامَ فِي الْفُصُونِ دَاعٍ هَدِيلَا  
كَيْفَ يَبْكِي الطُّلُولُ مَنْ هُوَ رَهْنٌ      بِطَعْنِ الْأَنَامِ جِيلًا فَجِيلَا

نلاحظ في هذه الأبيات لمهلهل مسافة موضوعية من موضوعة الاطلال. فقد يترنم

الشاعر بهذه الموضوعية، ولكن هذا يحدث فقط برؤية منقسمة لانعكاس فرعي، يتطلب عُنْوَةً على الصورة الأولية. وهو يحاول أن يفصل بين الأمرين. ففي قصيدة مثل هذه نستخدم بحقيقة من أن هذا الشاعر المبكر يمتلك المسافة والمنظور اللذين يمكن أن يرى نفسه من خلالهما. فهو يعلم بأنه على وشك أن يتبع عادة الترتيم بأغنية ما، بقصيدة ما، بالطريقة التي تحدث بها هذه الأشياء دائماً، وهو يشعر، إذا جاز التعبير، بالدموع التي هي على وشك أن تُدْرَفَ في غير مكانها، وبالأغنية التي هي على وشك أن تُنْشَدَ في غير مجالها. وهو لا يملك من الأمر شيئاً: فالأغنية هي أغنية، والقصيدة هي قصيدة. ولكنه يستطيع أن يرى نفسه، وهو يستطيع أن يشعر بالأغنية الأخرى تَهْتَجُ داخله، أغنية الحرب والدم، وليس أغنية الدموع. إن أغنيته الحقيقية مختلفة، لأنها أغنية حَفَرٍ وإلحاح، أغنية مسألة الدم التي لَمْ تُحَسَمْ وليست أغنية تُدَكَّرُ بالماضي. وهكذا فإن التقرير الشعري النهائي هو صدام بين العاطفة الشائبة والكتابة الرثائية. أما الرؤية التي تعادل بين الأمرين فَيَتِمُّ الحصول عليها من خلال الخروج الموضوعي من منظور إلى آخر. وهكذا فهي رؤية متصلة عن قرب بالطبيعة الموضوعية للمفارقة الشعرية poetic irony.

ومع ذلك، فليس لهذا المثال المبكر جداً عن المفارقة الشعرية أن يمتد ليُعني وعياً مبكراً بالصرامة الشكلية للقصيدة. ذلك أن وجهة نظر الموضوعية للشاعر الجاهلي هنا هي عن نفسه وعن حالته النفسية التي يصدر عنها عَوْضاً عن أن تكون عن "الشكل" الذي يعمل من خلاله. وعندما نسمع الشاعر الفرزدق من الحقبة الأموية وهو يقطع بصورة مفاجئة إنشاد قصيدة لزميله الشاعر عمر بن أبي ربيعة، متعجباً، قائلاً "هذا وآله الذي أَرَادَتْهُ الشُّعْرَاءُ فَأَخْطَأَتْهُ وَبَكَتْ عَلَى الدِّيَارِ" (١٠)، نكون قد وقفنا على اعتراف بان ثمة حساسية شعرية غير اعتيادية تكشف عن نفسها، وأن ثمة إحساساً جديداً بالشكل يمكننا أخذاً في الظهور بصورة واضحة. أما قصيدة عمر بن أبي ربيعة، التي أثارت اهتمام الفرزدق إلى هذا الحد، فتبدأ بقوله (١١):

جَرَى ناصِحٌ بالودِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا      قَرَّبْتَنِي يَوْمَ الْحِصَابِ إِلَى قَتْلِي  
فَطَارَتْ بِحَدِّ مِنْ فُؤَادِي وَنَازَعَتْ      قَرِيبَتَهَا حَبْلَ الصَّفَاءِ إِلَى حَبْلِي  
فَمَا أَنْسَ مَلَأْشَاءِ لَا أَنْسَ مَوْقِفِي      وَمَوَقِفَهَا وَهَذَا بِقَارِعَةِ النُّحْلِ  
فَلَمَّا تَوَاقَفْنَا عَرَفْتُ الَّذِي بِهَا      كَمَثَلِ الَّذِي بِي حَدْوَكِ الثَّغْلِ بِالثَّغْلِ

لقد كانت قصيدة جديدة، غير مثقلة بالمرّة بوظيفية النسب البنيوية داخل قصيدة معقدة، وكان عمر بن أبي ربيعة يكتب الشعر في وقت كانت مدرسة كاملة من شعراء الصحراء المحرومين من الحب، تُعينهم على ذلك بصورة حاسمة المدرسة المدنيّة المُفَعَّنة بالحيوية والتي كان على رأسها عمر نفسه، تُطلقُ أوّلَ تَحَدٍّ رئيسٍ أمام شكل القصيدة. وكان المُتَحَدِّي هو النوع الجديد من القصيدة المُسمّى غزلاً، وخصوصاً الغزل "الحقيقي" لدى مدرسة عمر بن أبي ربيعة. وطالما أمكن لكل من النسيب والغزل أن يتشاركا التيمات نفسها، فقد قُدِّرَ لهما أن يعانيَا من اضطراب متواصل، وخصوصاً بما أن التطورات الأخيرة في النسيب كانت تميل إلى إخفاء كل الاختلافات الشكلية بين الاثنين. ومع ذلك، ففي زمن الفرزدق كان الاختلاف بارزاً للغاية. فالقصيدة التي كان يسميها من عمر بن أبي ربيعة كانت تنتمي إلى قصيدة الغزل الجديدة على نحو دقيق. ولكن تعليقه - أو بالأحرى تقريره النقدي - جاء متأخراً مع إنشاد الشاعر للبيت الثامن عشر. ويبدو أن الفرزدق قاطع الإنشاد عند هذه النقطة بالذات لأنه لم تكن هناك إمكانية أبعد للارتداد إلى الملامح الكلاسيكية للنسيب. فحتى تلك اللحظة لم تكن القصيدة أكثر من لغزٍ حديثٍ مُفَعَّمٍ بالحيوية بين الشاعر، ومعشوقته الجميلة، وصاحبها المؤتمنان على سرّها. وحينئذٍ، في اللحظة المناسبة، مع حكمة الصحبة الجيدة ( البيت ١٨ ).

١٨ . قَفَعْنِ وَقَدْ أَفْهَمْنِ ذَا اللَّبِّ أُنْمَا      فَعَلَنْ الَّذِي يَفْعَلَنْ فِي ذَاكَ مِنْ أَجْلِي  
يستطيع المرء أن يتخيل حقاً المشهد القاتن: فمثل الغراشات تنتشر الأوانسُ الرقيات، تاركاتِ العاشقين وحدهما. وينطقُ كلُّ شيءٍ بالمزح والصرخة الثامة. ولكن

هنا بالضبط يكمن الفرق بين هذا الغزل الجديد، الذي يعمل على مستوى من الحماسية غير اعتيادي بُعد، وبين النسب الحقيقي المستوعب داخلياً، ذي الطبيعة الرمزية، بما فيه من ديار مهجورة، وأطلال منازل. وثمة لا شيء واضحاً له اتصال بالمعنى.

إن القصيدة التي استولت على انتباه الفرزدق تمثل، ناهيك عما سبق، الخصوصية الشكلية لغزل ابن أبي ربيعة في ميلها المرواح أسلوبياً إلى بناء مجادلة أو قصة في شكل حوارات، على الرغم من أن هذا أمر غير جديد على الإطلاق<sup>(١٢)</sup>. وينتج هذا "التحول الدرامي" "dramatization" لموضوع قصيدة ما، حتى لو كان موطئاً لاغراض سردية، دفعا شاملاً لإيقاع القصيدة، ونوعاً جديداً من الفورية {المتحوّلة} ذاتياً، تقف في تضاد قوي مع تباعد الرمزية المتحوّلة موضوعياً لاستحضار الديار والأطلال عبر النموذج الأصلي.

وعلى المدى البعيد أدى البديل {المطروح} للقصيدة بالفعل، أو على الأقل للنسب ببنيته الخاصة، والذي بدا أن ابن أبي ربيعة يطرحه، إلى إضفاء صفة الشعرية على شذرة شكلية من القصيدة المعقدة. ومع ذلك، فإن هذا البديل، بتطويرة جانباً واحداً من النسب على نحو مستقل فحسب، لم يطمح إلى أن يكون بديلاً ناجزاً تماماً لشكل تقليدي "عظيم". ومن الناحية الشكلية على الأقل، كان عليه أن يظل تطوراً غير مكتمل، وإن كان فاتناً، مثل كل تطور شكلي آخر في الشعر العربي غير القصيدة<sup>(١٣)</sup>. فالموشحة الأندلسية، التي تُعدُّ بطريقة ما ثمرةً للغزل أيضاً، هي أيضاً ظاهرة هامشية للغاية، ذات التباسات كثيرة، ومقاييس فيها كثير من النقصان. وفي النهاية إن الموشحة غير قادرة على تحرير نفسها من جاذبية القصيدة، مذعنةً للنمط البنيوي المعقد للشكل المهيمن. وهكذا فإن الغزل بكل ما يترتب عليه من نتائج أقرب إلى أن يكون تكملة عرضيةً للنسب، أكثر منه بديلاً له. كذلك يسهم الغزل، غير مُثَقِّلٍ بالنظرة التراثية للنسب، في تطور العنصر العشقي تطوراً كبيراً. لقد كان هذا كافياً لأن يجعل إدراك الشكل في النظرية العربية للقصيدة الكلاسيكية الجديدة عرضةً لضبابية الرؤية.

وقد يكون مُهلِهْل قد أخذ فرصته من المسافة الموضوعية داخل التقليد الشعري؛ كما أن الفرزدق يمكن أن يكون قد تحقَّق على نحو ملتبس منه أنه كانت هناك إمكانية عملية لبديل ليس فحسب للنسيب، ولكن عبْرَهُ إلى الفكرة الكلية للقصيدَة التقليدية: فقد لحظ بصورة نقدية أن عمر بن أبي ربيعة كان مختلفاً، ولكننا لم نجد أحداً أشار إلى أن ابن أبي ربيعة الشاعر أراد فعلياً - بصورة نقدية - أن يكون مختلفاً. ذلك أن الشرف التاريخي الخاص بالرغبة في الاختلاف، إن لم تكن الرغبة الدائمة في المكانة الجمالية، يُنَاطُ بشاعر بلاط هارون الرشيد، رجل النعوت العديدة، أبي نواس (ت حوالي ١٩٨هـ/ ٨١٠م) (١٤):

صِفَةُ الطَّلُولِ بِلَاغَةُ الْقَدَمِ      فَاجْعَلْ صِفَاتِكَ لَابَنَةَ الْكَرَمِ (١٥)

تصبح المفارقة irony - تلك المفارقة التي كانت المسافة الموضوعية عند مهلهل - محاكاةً تهكميةً parody، أو حتى بصورة أكثر دقة - تقليداً ساخراً travesty عند أبي نواس. إنه قادر على رؤية المضحك فقط في الطرق القديمة في الترنم بأغنية الشاعر. ومع ذلك فإن الحقيقة المطلقة الخاصة بأنه لا يستطيع أن ينسى الطراز القديم كليةً ولكنه يتحوَّل مرة بعد أخرى إلى الحيلة الأدبية التحريفية ضد التعبيرية antiphrastic في بداية قصائده، الخاصة ينبغي وحدها أن تقترح علينا الفراغ الشكلي الذي كان الشاعر فيه مصمماً على أن يجد نفسه في اللحظة التي ينبذ فيها الموضوع التقليدي. لقد أثبتت تلك الموضوعية أنها غير منفصلة عن القالب الشعري للقصيدَة، والتي كانت في نهاية الأمر، أفقاً جمالياً حقيقياً وحيداً لشاعر عباسي كلاسيكي جديد، وإطاره المرجعي الأخير. وهكذا يتركُّ الشاعر مع تناقضه الظاهري paradox: الرفض دون تغيير. وهذه في جوهرها هي كيفية حدوث التقليد الساخر travesty وكيفية عمله. ذلك أنه قد يوحى بأفكار جديدة، ومحتويات جديدة، ولكنه يُعدُّ بشروط الشكل الأدبي، تقليداً مغرضاً تماماً لما هو مرفوض، أي للقالب الجاد أو "المثير للشفقة" "pathetin". ولو اقترح شكلاً جديداً لخسر نفسه.

وهكذا، فإن شبه نسيب مُمَيَّز لأبي نواس سوف يبدو مختلفاً تماماً عن أن يكون غير مألوف (١٦):

|  |   |
|--|---|
| وَدَارِ نِدَامَى عَطَّلُوهَا وَأَدْلَجُوا        | بِهَا أَثَرُ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارِسُ     |
| مَسَاحِبٍ مِنْ جَرِّ الزَّقَاقِ عَلَى الثَّرَى   | وَأَضْفَاتُ رِيحَانٍ جَنِيٍّ وَيَاسِسُ      |
| حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَدَدْتُ عَنْهُمْ       | وَأُنِّي عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ لَحَابِسُ   |
| وَلَمْ أَذِرْ مَنْ هُمْ غَيْرَ مَا شَهِدْتُ بِهِ | بِشَرْقِيٍّ سَابِطِ الدِّيَارِ الْيَسَابِسُ |

كان على قصيدة كهذه أن تلتزم التزاماً صارماً للغاية بالشكل المقبول للموضوعة الافتتاحية للقصيدة، وبالطريقة التي كانت مفهومة على أساس أنها المعيار في أيام أبي نواس. وهكذا قد تكون هذه القصيدة بمعنى ما أكثر محاكاة على نحو أكثر إقناعاً مما يمكن أن تكونه قصيدة مُنْقَلَنَةٌ، لا تنطوي على مفارقة أن تكون - مع فرق أنها قد خسرت، أو تتظاهر بأنها خسرت - الرمز القديم الذي يحمله النسيب. كان مهلهل يأخذ الشكل مأخذ الجِدِّ، حتى وهو يرى نفسه خارجه. أما أبو نواس فيتخيّل نفسه، من الناحية الأخرى، مستقلاً استقلالاً كلياً. إنه يحاول أن يؤكد استقلاله عن طريق الضحك وذلك على حساب شكل، أثبت أنه من القوة بحيث يجعل ضحكه ممكناً. وبمعنى تاريخي، من المنظور الراهن للتقليد الشكلي المتحقق للقصيدة، يصبح أمراً واضحاً تماماً أنه في نهاية الأمر أصبح موضوع المفارقة هو صاحب المفارقة الحقيقي. ولم تكن تغيرات أكثر عمقاً وأكثر ثباتاً في القصيدة، وخصوصاً في النسيب، لتنتج من خلال سخرية غير هيّابة من تيمات النسيب وقد أسيء فهمها. وخطأ أبي نواس الرئيس - إذا كان للمرء أن يأخذ تحذيره للنسيب مأخذ الجِدِّ - هو مدخله الحرفي إلى النماذج الأصلية الموضوعاتية العتيقة. ومع ذلك فإن بديله المقترح بالنسبة إلى تيمات النسيب لم يكن يعني مجرد استبدال واقعية مُحَدَّثَةٍ بواقعية عتيقة، أو تغيراً من رؤية بدوية لبيئة طبيعية إلى بلاطية لحيط متحول كما ينبغي له أن يكون. لم يتحقق أبو نواس من أنه كان يستبدل مرجعية جِدِّ ضيقة للحقيقة بمعنى جِدِّ واسع للواقع، كان قد أصبح

مُسْتَوْعِباً في خيالِ فَعَالٍ رَمَزيّاً وأساطيرياً mythopoetically - بِمَعْنَى أَنَّهُ كَانَ يَسْتَبْدِلُ الْوَاقِعِيَّ بِالْمِثَالِيِّ وَالْمَادِّيَّ بِالرَّمْزِيِّ. وَلِهَذَا فَإِنَّ مُحَاكَاتِهِ التَّهْكِيمِيَّةَ parody القريبة للنسبِ أخطأت الهدف. كَانَ أَبُو نَوَاسٍ، فِي الْحَقِيقَةِ، يَسْخَرُ مِنْ شَيْءٍ لَمْ يَكُنْهُ النَّسِيبُ، أَوْ تَوَقَّفَ النَّسِيبُ أَنْ يَكُونَ مِنْذُ وَقْتٍ طَوِيلٍ، مِمَّا يَسْتَدْعِي إِلَى الذَّهْنِ فِي النِّهَايَةِ حِكْمَةً لِبَسْنَجِ Lessing الْقَائِلَةِ بِأَنَّ "لَيْسَ الْكُلُّ/بِأَحْرَارٍ أَوْلَعَكَ الَّذِينَ يَسْخَرُونَ مِنْ أَغْلَالِهِمْ" (١٧).

## ٢- تَحْرِيرُ الْاسْتَعَارَةِ، حَسَّانُ بْنُ ثَابِتٍ.

مَنْ أَجَلَ {فَهْمُ} التَّغْيِيرَاتِ الدَّالَّةِ وَالثَّابِتَةِ بِحَقِّ فِي النِّعْمَةِ الْكَلِمَةِ لِلنَّسِيبِ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ كُلِّهِ، عَلَيْنَا أَنْ نَتَحَوَّلَ إِلَى شَاعِرٍ مُبَكَّرٍ، مُعَاوِرٍ لِلنَّبِيِّ ﷺ، هُوَ حَسَّانُ بْنُ ثَابِتٍ (ت قَبْلَ ٤٠هـ / ٦٦١م). وَيَتَمَيَّزُ نَسِيبُهُ التَّقْلِيدِيُّ الْخَالِصُ بِأَنَّهُ قَصِيرٌ: بَيْتَانِ أَوْ ثَلَاثَةُ أَبْيَاتٍ، يَتَّبِعُهُ قِسْمٌ قَصِيرٌ بِالمَثَلِ لِلانْتِقَالِ مِنَ النَّسِيبِ وَالتَّحَوُّلِ إِلَى الْقِسْمِ الْمُسْتَقِلِّ التَّالِيِّ مِنَ الْقَصِيدَةِ (١٨). وَهَكَذَا نَرَاهُ يَبْدَأُ بِتَأْمُلٍ صَمِتٍ آثَارَ الدِّيَارِ الْمَهْجُورَةِ لَزَمَنِ طَوِيلٍ، مُنْتَوِيّاً عَلَى مَا يَبْدُو أَنَّ يَسْتَفْرِقُ تَمَاماً فِي أَحْلَامٍ يَقْطَعُ حَنِينِيَّةً. وَلَكِنْ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ بِالذَّاتِ تَحْمِلُ الْيَقِظَةَ وَيَحْدُثُ الْانْتِقَالُ (١٩):

فَدَعِ الدِّيَارَ وَذَكَرْ كُلَّ خَرِيدَةٍ      بَيْضَاءِ أَنْسَةِ الْحَدِيثِ كَعَابِ  
وَأَشْكُ الْهُمُومَ إِلَى الْإِلَهِ وَمَا تَرَى      مِنْ مَعْشَرٍ مُتَأَلِّبِينَ غَضَابِ

وَيَعَكْسُ هَذَا الْإِنْهَاءُ الْمَفَاجِئُ لِمَوْضُوعَةٍ بَدْوِيَّةٍ، وَالتَّحَوُّلُ إِلَى مَوْضُوعَةٍ جَدِيدَةٍ مِنَ الْاسْتَفْرَاقِ الدِّينِيِّ، الْحِمَاسَةِ الدِّينِيَّةِ الَّتِي شَرَعَتْ تَتَفَتَّحُ فِي نَفْسِ شَاعِرٍ، يَبْدَأُ فِي الشُّعُورِ بِالتَّوَتُّرِ الْمُتَعَاظِمِ بَيْنَ حَيَاتِهِ الرُّوحِيَّةِ الْإِسْلَامِيَّةِ الْجَدِيدَةِ وَالْقَوَالِبِ الشَّعْرِيَّةِ التَّقْلِيدِيَّةِ الَّتِي كَانَتْ مِنَ الْمَفْتَرَضِ أَنْ تَسْتَوْعِبَ الدُّوَاغِ الْقَدِيمَةَ لِلرُّوحِ الْبَدْوِيَّةِ. وَقَدْ تَكُونُ تِلْكَ الْقَوَالِبُ الشَّعْرِيَّةُ، فِي وَضْعِهَا الْأَصْلِيِّ، عَلَى مَسْتَوِيَّاتٍ بَعِينَةٍ تَفُوقُ الْوَصْفَ، مُتَّصِلَةٌ بِشَكْلِ مَا بِأَلِّ "شَفَرَاتِ" الْجَدِيدَةِ لِلرُّوحِ. وَمَعَ ذَلِكَ، فَهِيَ، مِنْ وَجْهَةِ نَظَرٍ إِيدِيُولُوجِيَّةٍ، كَانَتْ يَتِمُّ إِدْرَاكِهَا بِوَصْفِهَا "وَثْنِيَّةً". ذَلِكَ أَنَّ أَحْزَانَ الْحَيَاةِ يَجِبُ أَنْ تَنْصَبَّ عَلَى "دِيَارٍ لَا تَشْعُرُ



و"أطلال" لا تُردُّ، {ومع ذلك} كانت تلك هي المستودعات العُرفية لكل دموع تُسبَّح. أما الآن فيجب أن تُذَرَفَ هذه الدموع تضرعاً لله. إنها يجب أن تتحوَّل إلى الصلاة، وإن لم تفعل فَيُخْشَى أن يرتدَّ المرءُ إلى الوثنية. وقد لا يذهب الشاعر بعيداً إلى هذا الحد، ولكن كيف له، دون أن يكون صريحاً، أن يعبر عن الصراع مع الشكل القديم، والذي لا يزال، في هذه النقطة الجوهرية، يؤكد مشروعيته! فليس ثمة منتصر في نهاية هذا الصراع. إن حسان بن ثابت يحقق التناغم بين الأمرين. والنتيجة عبارة عن نمطٍ من التساوق الوسيط على نحو مُميَّز، يُحتَفَظُ فيه بالأنماط القديمة من خلال عملية تحويل استعاري لما يُعتَقَدُ أنه المُحتَوَى القديم أو من خلال عملية غرس لمعنى رمزي أليجوري فيها.

وفي البداية يبدو الشاعر وكأنه يمرُّ عبر مرحلة توسطة لمثل ذلك التناغم، ولكن هذه هي النقطة التي تحدث فيها تغيرات حقيقية. إن إطار القالب التقليدي ولغته مستخدمان كي يستوعبا ويعبرا أو يعلّقا على حدث تاريخي معاصر بصورة فورية. والحالة النفسية والحالة العقلية اللتان تصحبان الحدث هما بالتالي مُحدَّدَتان تماماً أيضاً. وآية ذلك أن قصيدة قيلت بمناسبة غزوة بدر، ويمكن التعرف عليها بوصفها نسيباً، تصبح أغنية للآسى على رفقاء سقطوا في الغزوة. ويؤسس استخدام كلمة "قوم" في البيت الأول النغمة، إنهم الرجال المقاتلون من البدو (٢٠):

أَلَا يَا لِقَوْمٍ هَلْ لِمَا حُمِّ دَافِعُ      وَهَلْ مَا مَضَى مِنْ صَالِحِ الْعَيْشِ رَاجِعُ  
تَذَكَّرْتُ عَصْرًا قَدْ مَضَى فَتَهَا فَتَتْ      بَنَاتُ الْحِشَا وَأَنْهَلُ مِنْهُي النَّدَامُ  
صَبَابَةٌ وَجَدْتُ ذِكْرَتِي أَحَبَّةً      وَقَتْلَى مَنْضَوْا فِيهِمْ نُفَيْعُ وَرَافِعُ  
وَسَعْدٌ فَأَصْحَوْا فِي الْجَنَانِ وَأَوْحَشَتْ      مَنَازِلُهُمْ وَالْأَرْضُ مِنْهُمْ بِلَاقِعُ

والآبيات التي تلي هذه عبارة عن مديح للرجال الذين قاتلوا واسشهدوا، ومديح للنبي [ﷺ]. ومع ذلك، فإن المهمَّ والجديد فيما يتصل بهذه القصيدة هو الطريقة التي لا يُفقدُ فيها شيء من المعنى الشعري الشكلي القديم في حين يتكلم الشاعر عن أشياء

ذات صبغة جديدة كلياً؛ إذ إن في هذه النقطة يكون محتوى النسيب ولغته القديمة "شكلاً" سابقاً لاستعارات وقصص رمزية عن أشياء لاحقة.

وهكذا نجد أن ما كان من قبل الإطار النمطي المميز لجزء واحد من القصيدة فحسب يمكن أن يمتد الآن إلى القصيدة كلها. وبذلك لا تصبح القصيدة الجديدة مجرد نسيب مُتَمَتِد، بل تصبح قصيدة مُختلفة إجمالاً. والقصيدة الناتجة يُمكن أن تكون، لدى حسان بن ثابت، مرثية محبوبة بقوة، وذلك تحديداً بسبب خصوصية النسيب من جهة الحالة النفسية التي تسوده؛ أو يمكن أن تكون هذه القصيدة، كما سوف نرى لاحقاً، لدى ابن الفارض، تجريداً مُتسامياً للتجربة الصوفية. فما هي إذن الاطلال وما الآثار التي يبكي عليها حسان بن ثابت عند وفاة النبي ﷺ؟

|  |   |
|--|---|
| بطيئة (٢١) رَسَمَ لِلرُّسُولِ وَمَعَهْدُ       | مُنِيرٌ وَقَدْ تَعْفُو الرُّسُومُ وَتَهْمَدُ        |
| وَلَا تَنْمُحِي الْآيَاتُ مِنْ دَارِ حُرْمَةٍ  | بِهَا مَنَبَرُ الْهَادِي الَّذِي كَانَ يَصْعَدُ     |
| وَوَاضِحُ آيَاتٍ وَبَاقِي مَعَالِمِ            | وَرَبَّعَ لَهُ فِيهِ مُصَلًّى وَمَسْجِدُ            |
| بِهَا حُجُرَاتٌ كَانَ يَنْزِلُ وَسَطَهَا       | مِنْ اللَّهِ نُورٌ يُسْتَضَاءُ وَيُوقَدُ            |
| مَعَالِمُ لَمْ تُطْلَسْ عَلَى الْعَهْدِ آيُهَا | أَتَاهَا الْبَلَى فَاَلَايَ مِنْهَا تَجَدُّ         |
| عَرَفْتُ بِهَا رَسَمَ الرُّسُولِ وَعَهْدُهُ    | وَقَبْرًا بِهِ وَارَاهُ فِي التُّرْبِ مُلْحِدُ (٢٢) |

ومن ثم، بعد سلسلة طويلة من الايات التي لا تنفصل عن الموضوع الظاهرة للاطلال لغة، ولكنها تطبقها على موضوع شعري رثائي راهن في مزيج من المدح والاسى، يعود الشاعر على نحو أكثر قوة إلى موضوعه الاطلال الجوهري (الآيات ٢٩-٣٢):

|   |  |
|---|--|
| وَأَمْسَتْ بِلَادُ الْحَرَمِ وَحُشًّا بِقَاعُهَا      | لِفَقِيَةٍ مَا كَانَتْ مِنَ الْوَحْيِ تَعْفَدُ |
| فِفَاراً سِوَى مَعْمُورَةِ اللَّحْدِ ضَافُهَا         | فَقَبِيدٌ يُبْكِيهِ بِلَاطٌ وَغَرْقَدُ (٢٣)    |
| وَمَسْجِدُهُ قَالُوحِشَاتُ لِفَقْدِهِ                 | خِلَاءٌ لَهُ فِيهِ مَقَامٌ وَمَقْعَدُ          |
| وَبِالْجُمُرَةِ (٢٤) الْكُبْرَى لَهُ ثَمَّ أَوْحَشَتْ | دِيَارٌ وَعَرَصَاتٌ وَرَبَّعٌ وَمَوْلِدُ (٢٥)  |

ثم تستمر القصيدة بمناجاة، يستجدي فيها الشاعر دموعه أن تنزل حزناً على النبي [عليه السلام]، وهكذا في أربعة عشر بيتاً أخرى.

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة لم تكن عادةً مرثيةً بالمعنى العربي الاصيل، تندرج في مناقشتنا عن النسيب كما هو مبني في شكل القصيدة، فعلينا مع ذلك أن نوليها اهتماماً خاصاً. ذلك أنها تبلور ظاهرة تحول الموضوع من القصيدة الكلاسيكية بنسبها البدوي إلى الشكل التالي للقصيدة؛ حيث لا يصبح فهم رمزي نموذجي أصلي للنسيب ممكناً فحسب، بل فهم مجازي فوري له كذلك (٢٦).

ولكي نقدّر على نحو صحيح قدرة النسيب المتميزة على منح المعنى، فمن المهم للغاية أن نلاحظ أن موتيفاً ما يكتسب قيمةً رمزيةً من خلال استخدامه في النسيب. وهي قيمة ثابتة مثلها، مثل بُعد رمزي إضافي. فالنسيب مثل عامل مساعد أو فلتّر تتحقق من خلاله جوانب جديدة، أو ترشحات أنقى. ونحن يمكن أن نبدأ، من خلال هذا التحقق، أو خلال هذا الاكتشاف، في فهم أصل اللغة الرمزية في الشعر العربي: فكل شيء يلامس النسيب يصبح رمزاً. ويقدم حسان بن ثابت، في تحرره الحاسم من النسيب البدوي. نقطة حاسمة في أصل اللغة الرمزية العربية؛ إذ حول أشياء ملموسة قابلة للقياس إلى رموز شعرية متسامية، وذلك عبر استخدامه الحالة النفسية النموذجية الأصلية الخاصة بالفقد والشوق، والموضوعة الملزمة عن الأطلال والأرض الخراب من أجل التعبير عن جملة كاملة من الأحداث المعاصرة. لقد كانت هذه الرموز - وخصوصاً في المملكة الأدبية - رموز ثقافة مندمجة كانت تُصرّ على لغتها الخاصة.

من المهم أن نفهم بصورة نقدية لحظات هذه الترشحات الحاسمة للقيم من قالب إلى قالب، ومن مملكة دينية إلى مملكة أدبية-ثقافية. وقد يمكننا أن نقبض لدى حسان بن ثابت على لحظة مثل هذه. ولكن يجب ألا ننسى أبداً أننا نتحرك في مملكة الشعر العربي بصورة خاصة، حيث تاصل تكثيف جوهري مميز لوسائل تعبيرية وقوالب رمزية ولا يزال مستمراً. إن كل شيء يدخل إلى مجال الشعر العربي لا بد أن يمرّ عبر عملية

تكثيف مشابهة لكي يصبح رمزاً شعرياً. وبَيِّن حسان بن ثابت للشعراء الذين يتتبعون خطاه كيفية عمل ذلك. ومعه فحسب سوف نرى كيف يمكن أن تطور نظاماً رمزياً كاملاً من الإشارات المرجعية إلى الشعر العربي الصوفي. وسوف نقوم بوصف هذه الإشارات بإحكام وعلى نحو ثابت بما نعهده قالب النسيب التقليدي. وعلى المرء أن يقول إنه من دون هذه المرجعية تصبح قراءة الشعر العربي الصوفي غير ذات قيمة تجريبية شعرية حقاً. ولا يفعل شاعر صوفي أصيل مثل ابن الفارض أكثر من أن يعمق التجريد الرمزي وتسامي الشعور اللذين وضع خطوطهما العريضة الجوهرية حسان بن ثابت الواعي بالشكل. وهكذا فإن الشعر العربي الصوفي بوصفه شعراً، وبوصفه جزءاً من تقليد شعري غير منقطع، يبدأ مع حسان بن ثابت بصورة جدّ عرضية. وقد تكون فروع هذا الشعر في فردوس، ولكن جذوره في فردوس آخر.

وبعد حسان بن ثابت، سرعان ما يبدأ شعراء آخرون، أيضاً، في إدخال أشياء وإشارات تنتمي إلى الأزمان الجديدة وثقافة الإسلام الجديدة إلى تيمات نسيبهم الذي كان لا يزال جدّ بدوي. بل إن شاعراً عتيقاً بوغياً مثل ذي الرمة (ت ١١٧هـ / ٧٣٥م) يناشد صاحبيه البذويين (بصيغة "صاحبي") ويدعو لهما بأن يابويهما ذرّجاً من الجنة، وأن ينعمنا بظلٍ محدودٍ من الفردوس، في حين أنهما - في قصيدة أخرى - قد ينعمان بصحبة النبي محمد [ﷺ] يوم الحساب. وفي افتتاحية أخرى لا تزال نسبياً، يجد الشاعر الدار وقد أصبحت "رسوماً كاخلاق الرداء المسلسل"، وأوتاداً لربط الدواب حبالاً، كانت لدار، "غفّت غير آري وأعضاء مسجد"؛ أي لتدعيم المسجد (٢٧).

وبالنسبة إلى الشاعر البلاطي أبي نواس، فإن موتيفات المسجد ونقاط التحول المدنية التي يمكن تمييزها تصبح، عندما لا يكون الشاعر نصف ساخر، نصف مقلد للنسيب، مُحيطُهُ الرثائي الأكثر ألفاً (٢٨):

غَفَا الْمَصْلَى وَأَقْوَتِ الْكُثْبُ      مَنِي فَاَلْمِرْتَدَانِ فَالْأَلْبُ  
فَاَلْمَسْجِدُ الْجَامِعُ الْمُرْوَةُ وَالْ      دَيْنِ غَفَا فَالْصَّحَانُ فَالرَّحْبُ

إن نَمْدَجَةً جديدةً مثل هذه للروح الرثائية لدى أبي نواس لا تمتد، مع ذلك، فيما وراء النسيب بوصفه كينونة شكلية. وهذا تحديداً هو مغزاه، أو اختلافه، بالنظر إلى المراثية الخالصة عند حسان بن ثابت. وحصيلة هذا هي تحويل للموتيفات فحسب. أما الاستعارة العريضة لموضوعه النسيب فتظل قائمة كما هي بالنظر إلى وظيفته وتخطيطه الشكليين. وبعد أن يكون النسيب قد تطور، يشعر الشاعر بحرية التحرك إلى موضوعه أخرى، وفي هذه الحالة إلى موضوعه الخمر المفضلة لديه. ومع ذلك، فإن تطور النسيب الأساسي بهذا الأسلوب الجديد لأمراً ذو دلالة. لقد اكتسب النسيب، وقد ظل قائماً كما هو من الناحية الشكلية، أو لنقل من الناحية الخارجية، مطاوعةً داخليةً وقدرةً استعاريةً على التكيف مع تنوعات جديدة أياً كانت للحالة النفسية الرثائية، يمكن أن تطرحها، بوصفها المرجعية "الملموسة" الجديدة، تجربة الشاعر الخاصة أو عرف الثقافة الآخذة في التطور. وهكذا فإن استحضار الاطلال يمكن أن يشير الآن إلى المنظر المدني للبصرة، كما في النسيب المذكور آنفاً لأبي نواس. فالاطلال نفسها مستوعبةً داخلياً بصورة كاملة. ولا يحاول الشاعر أن يخبرنا أن وضع المدينة نفسها هو حالة خراب. بل إن شبابه وسعادته في تلك المدينة هما اللذان صارا إلى تلك الحالة. وإذا كان شاعر مثل أبي نواس نادراً ما يكون جاداً في مشاعره، فإن استعاراته ونوياه الشعرية يمكن أن تكون كذلك لا معنى لها. بل إن نزوعه إلى الحزن والسوداوية يمكن أن يكون قصيراً قصر المدة التي تتلبث فيها استعارته النسيبية في العقل. وبعد هذا، يمكن للحياة، وللخمر، ولنوع مختلف من القصيدة أن يستمر في الوجود. وكما هو في القصيدة الحالية، يلحظ المرء، مع ذلك، أن تغير الموضوع - من السوداوية إلى الخمر والقصف - يسعى عكسُ الحالة النفسية فحسب إلى إعادة اكتساب ما تم خسارته في البداية. وهكذا يصبح عكسُ للحالة النفسية إعادة تأكيد، وفي الحقيقة، لا يتوقف النسيب توقفاً كاملاً أبداً عن الظهور في القصيدة.

إن حلاً مثل هذا هو جزء من نمط جديد للنسيب البلاطي وللسوداوية البلاطية وهما اللذان يمارسان تطورهما الكامل في أوج الحقبة العباسية والتي يعد أبو نواس ممثلاً

أساسياً لها. وتسمح البداية الاستعارية لموضوعة الاطلال القديمة الآن للشعراء البلاطيين المحنكين أن ينغمسوا في مشاعر ملتبسة كثيراً أو قليلاً من السوداوية الرشيقية الناتجة عن تذكر الأماكن القديمة والأصدقاء القدماء، ومن مزيج مرّ حلو من المأساة والأنشودة الرعوية. في هذا النمط من النسيب البلاطي يصبح دور الأصدقاء المرحين بارزاً على نحو خاص. ولم يكن لابي نواس بخاصة أن يوجد دونهم، ذلك أن فخره بحياته البلاطية كان لا بد أن يصور بين الأصدقاء المرحين في بلاط الخليفة هارون الرشيد. ولكن التحول البلاطي للنسيب في ذلك الوقت عملية ناجزة تقريباً، كما أن أبا نواس ليس بالتأكيد الممثل الوحيد لهذا التغير.

### ٣- نحو القصيدة التصويرية القصيرة البلاطية مع أبي العتاهية.

قَبْلُ أَنْ يَكْتَسِبَ هَذَا التَّحَوُّلُ مَظْهَرَهُ الْجَدِيدَ كَانَ لَا بَدَّ، مَعَ ذَلِكَ، أَنْ تَحْدُثَ بَعْضُ التَّعْدِيلَاتِ الْأَوَّلِيَّةِ فِي الْمَوْتِيفَاتِ. وَكَانَ أَحَدُ مَوْتِيفَاتِ التَّحَوُّلِ، أَوْ بِالْأَحْرَى مَوْتِيفَاتِ الْإِنْتِقَالِ، الَّتِي سَاعَدَتْ عَلَى إعْطَاءِ النَّسِيبِ الْبِلَاطِيِّ سَمْتَهُ هُوَ الْمَوْتِيفُ الْبَدْوِيُّ التَّقْلِيدِيُّ الْخَاصُّ بِأَصْحَابِ الشَّاعِرِ فِي السَّفَرِ وَمَا لَحِقَ بِهِ مِنْ تَغْيِيرٍ. لَقَدْ كَانَ أُولَئِكَ الْأَصْحَابُ مَعْتَادِينَ عَلَى مَسَاعَدَةِ الشَّاعِرِ فِي لَحْظَاتِ أَسَاةٍ وَنَهْيِهِ عَنِ إِهْلَاكِ نَفْسِهِ فِي الْوُقُوفِ وَالْبُكَاءِ عَلَى الْأَطْلَالِ}. لَقَدْ تَحَوَّلُوا لِيَكُونُوا نَدْمَاءَ مَرْحِينَ {يُشَارِكُونَ الشَّاعِرَ شَرْبَهُ الْخَمْرِ وَصَحْبَهُ}. وَهَكَذَا لَمْ يَعُدِ الشَّاعِرُ يَخَاطَبُ هَؤُلَاءِ الْأَصْحَابِ {أَوْ يَخَاطَبُونَهُ} بَلْ أَصْبَحَ يَتَذَكَّرُهُمْ بِوَصْفِهِمْ جُزْءاً مِنَ الْمَشْهَدِ الْمُثِيرِ لِكِتَابَةِ رُوحِهِ. لَقَدْ أَصْبَحَ النَّسِيبُ بِكَلِمَتِهِ تَذَكُّراً، وَرَاحَ الشَّاعِرُ يُوَجِّهُ نَفْسَهُ، فِي شَكْلِ مَنَاجَاةٍ، إِلَى مَاضِيهِ.

إن موتيف النديم المرح، أو الندماء المرحين، كان له، مع ذلك، مكانه خارج النسيب في بعض الشعر الجاهلي الأكثر تحملاً لهذا الشعر، ويجب أن نفترض أن ذلك هو الخط المباشر الذي جاء عبره. ولعلنا نفترض بصورة أبعد أنه جاء إلينا مباشرة من مصادر مثل معلقة طرفة، التي يرد في بيتها الد ٤٨ قوله (٢٩):

ندماي بيض كالنجوم وقينة  
تروح إلينا بين برد ومجسد

ولكننا يجب أن نلاحظ كذلك فَقَدْ الصلة داخل القصيدة بين هذا الموتيف والنسب، وبينه وبين السياق المباشر للبيت بالمثل. وهكذا يضعنا البيت السابق أمام مشهد "بلاطي" (٣٠) بصورة تدعو إلى الملاحظة، حيث القبيلة مجتمعة وحيث الشاعر يحتل، إما حقاً أو افتراضاً، صدر المجلس. وهكذا فإن السياق ليس سياقاً عادياً. بل هو سياق مأدبة جماعية يسبقها مجلس ضمني، وبهذه الصفة تفضي مباشرة إلى تفسير واستيعاب بلاطي متأخر.

وعلى عتبة الحقبة الإسلامية نجد موتيف الصحبة البلاطية، وبالتالي موتيف "المأدبة"، وقد استوعبت بصورة سلسلة في النسب، حتى لو كان ذلك لا يزال في صورة يمكن عدّها "تطوراً" للنسب فحسب. ويعطينا حسان بن ثابت، وقد لحظنا من قبل معالجته الحرة والجذأة أصيلة لقالب النسب، هذا التنوع النسيبي الأكثر تقليدية بصورة مماثلة عندما يدع الشعور العتيق بالكآبة الذي تخلفه الديار المهجورة يتطور إلى تذكّر بهيج لساعات الحظ (٣١):

رُبُّ لَهْوٍ شَهِدْتُه أُمُّ عَمْرٍو      بَيْنَ بَيْضِ نَوَاعِمٍ فِي الرِّبَاطِ  
مَعَ نَدَامَى بَيْضِ الْوُجُوهِ كِرَامٍ      نُبْهَوْا بَعْدَ خَفَقَةِ الْأَشْرَاطِ

في هذين البيتين تعويض كامل عن الشعور بالكآبة، وكذلك في الأبيات التي تليهما. ومرة أخرى هناك سعادة في التذكر، ويظل الشعور بالكآبة موجوداً لكن بصورة خفيفة. وسوف يأخذ الشعراء المتأخرون على عاتقهم أن يطوروها على نحو كامل نسبياً بلاطياً، يحافظ خلاله على جو الكآبة. ويبدو أن حفصاً الأموي، وهو شاعر مقتدر، مرهف كل الإرهاف، عاش أواخر الحقبة الأموية وأوائل العباسية، أمسك بنغمة النسب بالطريقة التي سوف يُصقلُ بها بدرجة متزايدة خلال الحقبة العباسية والاندلسية. إنه يحتفظ بالاستعارة النموذجية الأصلية عن الفقد والخراب الناتج عنه، ولكنه يحولهما تحويلاً كاملاً إلى حالات داخلية. وهي حالات شعرية، غنائية، كما لو كانت ناتجة عن بعض المشاركة عن بُعد، أكثر من أن تكون ناتجة عن فورية التجربة المباشرة وفعاليتها.

وهي، علاوة على هذا، حالات تفترض حساسية مرهفة، ومتحكِّم فيها، تعرف كيف تلعب اللعبة الأعلى للحذر، وتحترم القنوات المقبولة للتعبير الذاتي. إن النسيب يصبح أداة حساسة للغاية، ومستجيبة للعبة مثل هذه. وقد تكون الأبيات الافتتاحية، كما في مثال حفص الأموي، تقليدية للغاية من حيث الصورة والمعجم الشعري: الديار المهجورة، تنسج الريح عليها رداء النسيان، والمناجاة واستحضار السحب، والدموع، وذكريات عذارى رقيقات مثل غلمان أعرار. وبعد ذلك، تُرْفَقُ نَفْمَةً أَكْثَرُ رَهَافَةً (الأبيات ٤-٦) من الشعور بالكآبة الإطار البدوي التقليدي للإحساس الشعري، والذي على "الدار"، المنزل المهجور، أن تكون التعبير المناسب له (٣٢):

يَا رُبَّمَا رَأَيْتَنِي بِسَاحَتِهَا طَيْبُ هَوَاهَا وَلَهُوَ سَامِرُهَا  
أَيَّامٌ لَا خَوْفَ مِنْ شَتَاتِ نَوَى تُخْشَى وَلَا رَوْعَ مِنْ تَطَايُرِهَا  
كُنَّا بِهَا حِفْظَةً فَأَزْعَجَنَا خُطْبُ نَفَى الْحَفْضِ عَنْ مُجَاوِرِهَا

ولعل التطور الذي حدث لنسيب بلاطي على نحو كامل في قصيدة بلاطية بمعنى الكلمة قد تحقق بأقصى درجة من الوضوح - في مرحلة لا تزال مبكرة - في شعر أبي العتاهية (ت ٢١٠هـ / ٨٢٥م)، معاصر أبي نواس. لقد خَبِرَ، أيضاً، كل الأبهة التي كانت تمثلها بغداد والبلاط الخليفي في أوجهما. وإذا كان اسمه اليوم غالباً ما يرتبط بشعر الحكمة الإمبرجامي، والزهد، والنوبات المتقطعة من التقوى، فقد كان كذلك رجلاً قريباً من البلاط، وقادراً على إحداث تغييرات رهيبة في الصنعة الشعرية القديمة للقصيدة. وعلى عكس أبي نواس، الذي يرجع إليه جَمَلُ مَوْضُوعَةِ الْحُمْرِ وَالْمُحُونِ الْوَجْهَ الْآخَرَ مِنْ عَمَلَةِ كَوْنِ الشَّاعِرِ مَهْجُوراً فِي النَسِيبِ، فإن تغييرات أبي العتاهية للحالة النفسية داخل القصيدة ليست انتكاسات متقلبة مفاجئة أو محاكاة تهكمية parodies. فذكرى سعيدة ما هي، بصرف النظر عن حسن وضعها في النسيب، ذكرى فحسب، ولم تكن الأنشودة الرعوية أبداً منفصلة انفصالاً كلياً عن المُرْتَبَةِ. وعلى الأقل في قصيدة لها هذه السمة العامة، يطوّر أبو العتاهية استعارة ممتدة عن هذا التوتر الرعوي - الرثائي، وهي



استعارة ينبغي أن ترى بوصفها أمثلة (= allegory، قصة رمزية أليجورية) وأن تشمل على القصيدة كلها وتمثلها. وسوف يخبرنا البيت الأول أين تبدأ أحلام يقظة الشاعر وأين يبدأ تذكره، وربما ما الذي استحضره هذه الذكريات وتلك الأحلام؛ وبخبرنا البيت الثاني شيئاً عن المعنى الحقيقي لاستحضار كهذا للماضي، والذي هو حينئذٍ حالة أكثر منه زمناً؛ وسوف يضعنا البيت الثالث أمام موضوع كاملة من السرور البلاطي المهذب، والمصقول، بل ربما كان الشكل الوحيد من السرور الذي يمكن للشاعر حقاً أن يتخيله، حتى لو كان ينبغي عليه أن يتخيل نفسه في الفردوس. أما الأبيات الستة الأخيرة من القصيدة فتمضي على سُنَّةِ القصيدة. إنها تقدم لنا، القسمين الباقيين الإلزاميين، موضوعة السفر والمدح وتطورها بإيجاز بارع، وتنتهيها بعجلة، ولكن ليس من دون رشاقة (٣٣):

١. لَهْفِي عَلَى الزَّمَنِ الْقَصِيرِ      بَيْنَ الْخُورَنَقِ وَالسُّدِيرِ
٢. إِذْ نَحْنُ فِي عُزْرِ الْجِنَا      نِ نَعْمُومُ فِي بَحْرِ السُّرُورِ
٣. فِي فِتْنَةٍ مَلَكُوا عِنَا      نِ الدُّهْرِ أَمْثَالِ الصُّقُورِ
٤. مَا مِنْهُمْ إِلَّا الْجَسُورُ      رُ عَلَى الْهَوَى غَيْرُ الْخُصُورِ
٥. يَتَفَاوَرُّنَ مُدَامَةً      صَهْبَاءَ مِنْ حَلَبِ الْعَصِيرِ
٦. عَذْرَاءُ رَبَّاهَا شُغَا      عُ الشَّمْسِ فِي حَرِّ الْهَجِيرِ
٧. لَمْ تُدْنِ مِنْ نَارٍ وَلَمْ      يَغْلُقْ بِهَا وَضْرُ الْقُدُورِ
٨. وَمُقَرَّطِي يَمُشِي أَمَا      مَ الْقَوْمِ كَالرُّشْبِ الْغَرِيرِ
٩. بِزُجَاجَةٍ تَسْتَخْرِجُ الدَّ      سُرَّ الدَّقِيقِ مِنَ الضَّمِيرِ
١٠. زَهْرَاءُ مِثْلِ الْكُوكَبِ الدَّ      دُرِّي فِي كَفِّ التُّمْدِيرِ
١١. تَدْعُ الْكَرِيمَ وَلَيْسَ يَدُ      رِي مَا قَبِيلٍ مِنْ دَبِيرِ
١٢. وَمُخَصَّرَاتِ زُرْنَا      بَعْدَ الْهُدُوءِ مِنَ الْخُدُورِ
١٣. رَبِّمَا رَوَّادِفُهُنَّ يَلُ      جَمْنَ الْخَوَاتِمِ فِي الْخُصُورِ

١٤. غُرُّ الْوُجُوهِ مُحَجَّبَا  
تِ قَاصِرَاتِ الطُّرُقِ حُورِ
١٥. مُتَنَعَّمَاتٍ فِي النَّعِيمِ  
مِ مُضْمَخَاتٍ بِالْعَبِيرِ
١٦. يَرْقُلْنَ فِي حُلُلِ الْحَا  
سِنِ وَالْمَجَاسِدِ وَالْحَرِيرِ
١٧. مَا إِنْ يَرَيْنَ الشَّمْسُ إِلَى  
لَا الْقَرِطُ مِنْ خِلَلِ السُّنُورِ
١٨. وَإِلَى أَمِينِ اللَّهِ مِنْهُ  
رَثْنَا مِنَ الدُّهْرِ الْعَثُورِ
١٩. وَإِلَيْهِ أَتَعَبْنَا الْمَطَا  
يَا بِالرَّوَّاحِ وَالْبُكُورِ
٢٠. صُغَرَ الْخُدُودِ كَأَمَّا  
جُنَحْنَ أَجْنَحَةَ النُّسُورِ
٢١. مُتَسَرِّبَاتٍ بِالظُّلَا  
مِ عَلَى السُّهُولَةِ وَالْوُغُورِ
٢٢. حَتَّى وَصَلْنَ بِنَا إِلَى  
رَبِّ الْمَدَائِنِ وَالْقُصُورِ
٢٣. مَا زَالَ قَبْلَ فِطَامِهِ  
فِي سِنٍ مُكْتَهِلٍ كَبِيرِ<sup>(٣٤)</sup>

وسرعان ما نتحقق من أن القصيدة بكاملها هي في الواقع أمثلة عن الفردوس الأرضي *Earthly Paradise*، بل إن التناول السطحي إلى حد ما للرحيل والمديح، الذي لاحظته في حينه النقد الوسيط بوصفه بعيداً عن المعايير السائدة، يمكن أن ينظر إليه بوصفه تطوراً فرعياً بصورة مقصودة بالمعنى البنيوي، في خدمة تخطيط الشاعر لأمثلة متماسكة عن السعادة المفقودة.

ومع بداية القصيدة، نلاحظ تغييراً واضحاً في المشهد الرثائي؛ فالأطلال البدوية للمنازل والديار، والتي توحى بها على نحو كامل لغة النسيب نفسها، قد اختفت اختفاءً كاملاً عن هذا المشهد الجديد. وبدلاً من ذلك، يستعيد الشاعر أطلالاً أخرى، ليست موسمية، وليست أطلالاً حولية لحيام بدوية سريعة الزوال ومنتهبة في مواجهة ريح الصحراء، ولكن أطلالاً قديمة، مرت عليها السنون، يتملكها ذلك السمو الملموس لكل ما ينسب إلى الذكرى والأسطورة. وتنتمي رؤية كهذه إلى أولئك الذين قد تعلموا كيف يترثثون لفترة ما أمام "كمال طليلي"<sup>(٣٥)</sup>. إن الاستحضار الرثائي الذي يقوم به

الشاعر إلى الأذهان الأيام التي انقضت في ظلال القصرين القديمين للخورنق والسدير . أما بالنسبة إلى السدير ، فلا يوجد أثر أو يقين تاريخي . وبالنسبة إلى الخورنق ، فنحن نفترض أنه كان موجوداً في يوم من الأيام في ضواحي العاصمة اللخمية للحيرة ، قريباً من مسقط رأس الشاعر أبي العتاهية نفسه . وقد كانت تلفة في زمن الشاعر حالة أسطورية ، ثبت أنها حالة خصبة ، أولاً في الخيال الشعري العربي وفيما بعد ، على نحو متزايد ، في الخيال الشعري الفارسي . ويكشف تمثيله الساحر حتى في المنمنمات الفارسية المتأخرة نسبياً إلى أي حد من القوة كانت عليه الحيوية الأسطورية - الشعرية لذلك القصر . وهناك ، في ظلال رثائية بصورة جوهرية ، قضى الشاعر ذات مرة وقتاً جديراً بالتذكر ، زمناً يحدّد إلى الأبد النقطة الموهمة في الحياة والتي يَتِمُّ تذكُّرها من ثم بوصفها مرحلة الشباب . إن زمناً مثل هذا ومكاناً مثل هذا لا بد أنهما كانا شيئاً واحداً بالنسبة إلى الشاعر ، لا بد أنهما كانا في تلك السماء التي تتكلم عنها الآيات القرآنية بجاذبية ملحوظة . ولكن ثمة شيئاً غامضاً وغير حقيقي حول تلك السعادة من ناحية وَجْدِيَّةٍ ، وهو شيءٌ وثني كذلك . ففي الشطر الثاني من البيت الثاني حالة ديونيسية . وهي ماثلة لكل لوحات حلم اليقظة التصويرية اليونانية القديمة الأكثر شعرية ، حيث يُرى ديونيسيسوس عائماً في بحر من السرور ، وهي موقّعة باسم (الرسم اليوناني) إكسكياس Exekias حوالي ٥٤٠ ق . م . ولكن الموتيف الديونيسيسوسي غير مقدّم بصورة دَعِيَّةٍ (٣٦) . بل على العكس ، إنه يقف علامة على الفحوى الأساسية لموضوعة السعادة الماضية في صورتها المتطورة في الجزء الأكبر من القصيدة . ففي البيت الثالث نكون متأكدين من أن ما كان في ذهن الشاعر هو أن يدعنا نشارك في حفلة حديقة بلاطية أو نزهة لا تُنسى . وهنا نبدأ في الدخول إلى الحالة الواقعية لحلم اليقظة . ولا يعني هذا أن الحالات الأخرى ليست بالأهمية نفسها ، مثل حالة الخلفية المكانية وتلك الخاصة بالحالة النفسية . ومع ذلك ، فمن خلال التذكر الخاص للأحداث السعيدة يمكن كذلك أن نفهم بصورة أفضل كيف يختار الشاعر ويرى ما يحيط به . وفجأة نشعر أننا جدُّ

قريبين من النوع نفسه، من الروح الرعوية-الراثية في مظاهرها ومَسْوَحاتها اللا زمنية تقريباً، ولكننا نسمح دائماً بالنظائر المتوازية داخل مواقف أساسية بعينها، متناظرة ثقافياً. وهكذا يمكننا بسهولة أن ندع خيالنا يحوم فوق كل "التوحشات الرخامية" (٣٧) "marble wildernesses" الرعوية والمناظر الطبيعية الموسومة ثقافياً "عبر توقيعات راسمها" والتي كانت دائماً جزءاً من الشعور الرثائي: يحوم فوق مناظر {الرسام البندقي} تيتشيان Titian {١٤٨٧-١٥٧٦م} الباخوسية والقصص الرمزية الموضوعة في الطبيعة، وفوق لوحات {الرسام الفرنسي} نيكولا بوسان Nicolas Poussin {١٥٩٤-١٦٦٥م} عن أركاديا والمناظر الطبيعية الكلاسيكية العتيقة الحزينة بصورة مفرطة إلى حد ما، وفوق كثير من لوحات {الفرنسي} كلود لورين Claude Lorrain {١٦٠٠-١٦٨٢م}، وذلك فقط لكي نعود إلى {لوحة الإيطالي} جورج جوانه Giorgione {١٤٧٨-١٥١٠م} Fete Champetre {أي المهرجان القروي}، ومن ثم نغلق الدائرة مرة أخرى بشاعرنا في الحورنق والسدير.

إن مَسَرَّات شاعرنا جديرة بالاحتفال حقاً. فقد احتفل بها وتُحَسَّرَ عليها حنينياً. ويمكن أن يكون هذا هو أكثر أشكال الاحتفال بها بقاءً. وذلك لأنه مادام اعتقد الإنسان أنه كان عليه أن يقبض على اليوم، اللحظة، لأن الاستمتاع بهما كان سريع الزوال أيضاً، وحتى غير واع في معظم تلك اللحظات. واحتفالات كهذه هي إبداعات، واختراعات، وفنٌ. ولهذا فإن حقيقة نسيبنا الحاضر يجب ألا تكون هي السؤال، وخصوصاً بما أن شكل النسيب نفسه يشتمل على أمثلة مسبقاً. وما على الشاعر أن يفعله هو أن يجعل هذه القصة قصته. ولا يتطلب الشكل نفسه منه الحقيقة كلها. ولكن حينئذٍ، إن تكون الحقيقة كلها أقل بكثير مما يسمح به الشكل؟ إن الواقع المشروع الوحيد هو أن الشاعر كان ذات مرة سعيداً وأنه الآن يتذكر recalling فقط، وهو بالمعنى الاشتقاقي الكامل يستدعي calling back لحظة واحدة مهمة. وهذا هو ما على النسيب أن يمثل له. وبالمصادفة، فإن ندماء الشاعر ندماء حقيقيون. ولكنهم ليسوا وجوهاً، بل أجنحة

فحسب، مثل الصقور. والخمر عذراء {مِنْ حَلَبِ العَصِيرِ}. فهل الخمر نقية غير مزوجة، أم تعرض {علينا} النقاء؟ لقد ربّتها الشمس نصف تربية في رحم الهجير، وقد استحوذت عليها العصف الكونية للشمس، وهي نصف زهرة الغيرة البدوية، ورفاهية ملطّفة للخيمة الأرستقراطية القبلية، المعروفة فقط لامرئ القيس. ولكن في هذه اللحظة يمكن لهذه الخمر، بتأثيراتها، أن تلعب ألعاباً مثل هذه. فالخمر العذراء لم تعد هناك. وكل شيء عبارة عن مادة متخمرة بصورة حيوية، وذات فقاعات، وسريعة الزوال قادرة على كل أذى. وبإله من تضاد عندما تأتي مادة كهذه من يد ساقٍ للخمر ساذج كولد الطبية إلى هذا الحد. أم أن الأمر هكذا؟ أليست كل الخطوط المحيطة بالصورة، والأشكال الجانبية، والحدود {جميعاً} ضبابية للغاية في هذه اللحظة؟

إن ألعاباً كهذه تمارس عندما تستطيل الظلال، وعندما يسقط المساء. ومع الغطاء الكامل لليل، في سكونه، يمكن إدراك حركة ما شهوانية. فهل هؤلاء هن عذارى القبيلة اللاتي باتن في أبهتهن؟ وهل كان إذن حذر الشعراء البدو القدماء وغزواتهم التي انتصروا فيها بعد لاي كانت جميعاً جهداً مضيقاً؟ وهل كل شيء الآن مختلف، في ظلال الخورنق والسدير؟ إن لغة الحواس لم تتغير بعد. فكل كلمة، على ما يبدو، يمكن أن تكون قد سُمِعَتْ حيث كانت الكتبان ومناطق جِمي القبيلة تشكّل الأفق المغري للمحبين. وتقطع علينا الحكمة ذات الشكل القديم، حكمة النسيب، أحلام يقظتنا في هذه اللحظة وتذكّرنا باننا ربّما لا نكون قد ابتعدنا حتى الآن عن حدوده، عن أفقه الخاص من الكتبان. إننا نحتاج إلى هذا التذكر، لأن موضوعة القصيدة تتغير فجأة. وإذا أخذنا البيت ١٨ بوصفه {موتيف} انتقال، فسوف يتبقى لدينا فقط خمسة أبيات، توفر لنا نظرة خاطفة، وإن كانت درامية للغاية، إلى ما يمكن أنه كان القسمين الأساسيين للقصيدة. فهل خلا وقاض الشاعر فعجز أن يقول على وجه التحديد شيئاً ما في اللحظة التي كان يمكنه فيها أن يُعرَضَ نَفْسَهُ وقصيدته للتغرّب إزاء الخليفة المتلقّي. فيكون النقاد قد شعروا بهذا، ولكن يبدو أن الخليفة لم يفعل. فيجب على الشاعر ألا يغفل

طيرانه الدرامي فوق منظر طبيعي ملفوف في الظلام. وعلاوة على هذا، فقد أشار الشاعر إلى الخليفة بوصفه ربّ المدن والقصور. ولكن المدن هي كذلك "مدائن"، أي مدينة كتسيفون Ctesiphon {على نهر دجلة، فوق بابل، ذكرت أولاً في ٢٢١ ق.م ودمّرت في القرنين السابع والثامن بعد الميلاد} في الإمبراطورية الساسانية الفارسية التي كانت عظيمة في يوم من الأيام، ويمكن أن تكون القصور كذلك هي تلك الأسطورية المعروفة الآن بالخورنق الشهير نفسه، والسدير، حتى وإن كان الأخير ليس أكثر من اسم حينئذٍ أو طوال الوقت. إن القلاع الحقيقية والمدن الحقيقية في الدولة العباسية العظيمة واضحة بذاتها، ولكنها قد لا تكون بالضرورة، المرجع الرئيس للإشارة المباشرة، إلى حد ليس بالكبير بوصفه رمزاً. ذلك أن إشارة رمزية ما تتطلب أخرى. والخليفة الهادي هنا تنسب إليه صفات أسطورية بصورة كاملة. فنضجه وقوته يأتيان قبل زمن فطامِهِ وهُمَا، بدلاً من أن يكونا الغلو الشعري المعتاد، إشارتان إلى طبيعة خاصة للغاية. وإشارات كهذه هي علامات على مصير أعلى، يتشارك فيه فحسب الذين يغزون العالم الأسطوري، والقديسون، وقتلة التنين الأسطوري (٣٨).

ومع ذلك، فإن ختام القصيدة، بإشارته إلى القرابة البطولية، يجعلنا بالضرورة نرجع بفكرنا إلى وراء (على نحو ما تفعل فينا كل الخواتيم الآسرة من الناحية الشكلية) حتى نصل إلى بداية القصيدة، وذلك لأن ثمة شيئاً دون شك أسراً للحضور المتلبث عبر القصيدة من أولها حتى آخرها، متعلقاً بالاسمين المستحضرين للخورنق والسدير. لكن ماذا نعرف عن قصر باسم السدير؟ كل ما نعرفه لا يخرج عما يرد في الشعر من ذكر له. أما الخورنق، مع ذلك، فهو اسم لديه زعم أقوى من التاريخية، على الرغم من أن هذه التاريخية، أيضاً، تفقد نفسها في سديم الأسطورة (٣٩).

تخبرنا الأسطورة أن الخورنق بُنيَ للأمير الساساني الشاب بهُرام الخامس (٤٢٠-٤٣٨ م) على يد ملك الحيرة التابع، النعمان الأول. وفي ذلك القصر ترعرع بهُرام، المعروف كذلك بلقب الغُور Gūr، تحت وصاية النعمان، أو ابنه المنذر الأول، لكي

يصبح الصائد الأسطوري للأسود والْحُمْر الوحشية. وفوق هذا، فنحن نعرف عن بَهْرَام غُور أنه، بوصفه ملكاً، بهزم ملك الهون Huns {المغولي} ويهدي تاج الملك المهزوم للمعبد المقدس للأسرة الملكية الإيرانية في شيز Shiz في جبال أذربيجان.

ولا بد أن يأخذنا إلى وراء هذا الفعل الأخير حتى الخورنق، قصر بَهْرَام غُور الأسطوري، وذلك لأن الفعل الرمزي المتمثل في تقديم تاج ما بوصفه هدية قُرْبَانِيَّة إلى معبد شيز - عبر تعليقه تحت قبة المعبد احتمالاً - هو فعل تأكيد للـ *khvrane* (٤٠) الملكية الإيرانية، وهي الـ *khvrane* نفسها التي ذهبت بطريقة رمزية إلى "بناء" القصر وتسميته، وهو القصر الذي من المفترض أن النعمان ملك الحيرة شَيْده لابن للملك الإيراني الذي يتبعه النعمان، يزديجر، وهو المرشح للملك من بعده، أي الطفل بَهْرَام غُور. وتمثل كلمة *khvrane* والتي نتعرّف إليها في كلمة الخورنق على الرغم من اشتقاق ابن جني كلمة "الخِرْنَق" (الأرنب الوحشي الصغير) منها، وردّ نيلدكه إياها في العبرية القديمة إلى معنى "سقيفة" و"مزرعة"، واستخدام نظامي لها بمعنى "سنا-الشمس" (*kwor-rawnaq*)، والتي تأتي، برغم كونها مثلاً متميزاً للتوفيق الفارسي الجديد بين المعتقدات المتعارضة دينياً، على الأقل بصورة عرضية قريبة من جزء من المعنى الأصلي) (٤١) - تمثل هذه الكلمة أقرب المفاهيم المركزية إلى النفوذ، والمجد، كما تمثل، على نحو رمزي بأقصى درجة متميزة، الملكية الإيرانية (وربما الساسانية على نحو متصاعد). لقد كانت الـ *khvrane* هي الحاضرة بصورة مقدسة في المعبد الملكي في شيز. وقد كانت كذلك الـ *khvrane* الساكنة في قصر بَهْرَام غُور هي التي حددت مصير الأمير-الطفل بمصير خاص. وقد فهمتها الأسطورة الإيرانية عن الملكية البطولية ونقلتها في النهاية إلى نظامي، متجاهلة الفردوسي فقط طالما كانت الإشارة إلى الخورنق هي المقصودة. إن اسم بَهْرَام غُور في حدّ ذاته يمدنا بالمحتويات الرمزية للملكية الأسطورية. فلفظ "بَهْرَام" (أحمر) يفيد ضمناً ملك "الكوكب الأحمر"، والذي كان متصلاً في اللون والمغزى الفلكي بصورة الأسد النجمية. وفي مقابل الصورة الاسدية للنفوذ المستوعب، تكون

صورة الغُور (الاخدرى {نوع من الحمر الوحشية}، الفحل) هي رمز الاندفاع الشهوي. وهكذا يحيط اسم بهُرام غُور بالقطبية الرمزية المألوفة لنا من علم شعارات النبالة الأوربي الوسيط بوصفها قطبية الأسد ووحيد القرن.

إن ذكر قصر الخورنق في الشعر العربي قبل أبي العتاهية لهو أمر ثابت. وتسبق إلى الذهن أمثلة جاهلية من المُنخَلّ الشكري<sup>(٤٢)</sup> والأسود بن يعفر النهشلي<sup>(٤٣)</sup>، ولكن هناك كذلك تلك التي تأتي من طرفة بن العبد<sup>(٤٤)</sup>، والمتلمس (عبد المسيح بن جرير)<sup>(٤٥)</sup>، وعمرو بن أمّامة<sup>(٤٦)</sup>، وعدي بن زيد (والذي كان نفسه من الحيرة وفي قصيدته إشارة إلى السدير كذلك)<sup>(٤٧)</sup>، والشاعر الجاهلي المتأخر الأعشى (والذي يؤسس منظرية رثائية بين الخورنق وقلعة الأبلق التي بناها الملك سليمان" وقد حظيت بكل الزخارف التي يحظى بها مكان مقدس *locus amoenus* "مفقود")<sup>(٤٨)</sup>. ومن هذه الإشارات، تكشف إشارة المُنخَلّ إلى الخورنق (والسدير) في نهاية القصيدة عن صعوبات بنيوية وموضوعاتية واضحة. فهي تتردد بين نسيب موهوم أقرب في الواقع إلى موتيف "العاذلة" وبين فخر يعود بالقصيدة إلى موتيفات أشبه بالنسيب ولكنها هنا، بما أنه لم يعد هناك إطار نسيب ليشملها، أقرب إلى شبقية الغزل. ومن ثم سرعان ما تعود القصيدة، كما لو كان بالرغم منها تماماً، إلى حالة من الأسى، لا تأتي إلا مع وعي "بنيوي" بالحدود الموضوعاتية للنسيب. وفي هذا السياق العام، تقدّم الإشارة إلى الخورنق والسدير ختاماً للقصيدة بحبكة مضادة (أو بهبوط مفاجئ) - أو بالأحرى فخر مضاد -: فالشاعر يرى نفسه، وقد حُمِلَ، رَبُّ الخورنق والسدير؛ وعندما يفصح يرى أنه لا يملك سوى بعض الشاة والبعر (البيتان ٢١-٢٢). ويسلم في النهاية بأنه ليس أكثر من أسير للحب، وسجين في أغلاله (البيت ٢٤). وهكذا؛ فإن سياق الخورنق والسدير في قصيدة المُنخَلّ هو في النهاية سياق نسيب مقلوب بنيوياً. ولا غرّو أنه كان على شعراء آخرين، مثل الأسود بن يعفر النهشلي، وضع الموتيف في النسيب الفعلي بإحساس كامل من الملائمة الشكلية. وهكذا فعل أبو العتاهية أيضاً. ويصبح الموتيف كذلك،



حال كونه 'مسترداً' إلى النسيب، مُشرباً بحالة الاكتئاب النفسية تلك المنتشرة في ذلك القسم البنيوي. ومع ذلك، يُطرح السؤال: هل كان للشاعر الجاهلي أن يشعر بمشاعر مثل هذه تجاه الأماكن التي كان لا يزال عليها في زمانه أن تُشيع كلُّ أبهة السلطان الملكي المتحدي للزمن؟ هذا هو السؤال الذي يطرح نفسه بقوة على قارئ قصيدة الأسود بن يعفر النهشلي على وجه خاص. وقد فهم ابن رشد في عمله الشرح الوسيط على فن الشعر لأرسطو التقليدَ الشكلي والموضوعاتي للقصيدة العربية الكلاسيكية فهماً يفوق ما تكلفه أي مفارقة تزامنية خاصة بهذا الموضوع من عبء. فبالنسبة إليه يُعدُّ الخورنق والسدير في قصيدة الأسود ذوا سمة رثائية مثلهما مثل الأطلال البدوية<sup>(٤٩)</sup>. وبهذا تففز أسئلة التوثيق النصي إلى الصدارة.

في هذا السياق من المهم أن نلاحظ كذلك أن في أغلب قصائد الخورنق والسدير، أو أبياتهما، أن بحر الكامل هو البحر السائد، وخصوصاً مجزوء الكامل. وهذا يتضمن قصيدة أبي العتاهية. ومما لا شك فيه، فإن لدينا هنا تقليد موتيف يمثل أبو العتاهية من خلاله إعادة التشكيل {أو الصياغة} العباسية البلاطية، ويعيد بعض المعنى القديم إلى الرمز العتيق، المحبوس في اسم الملكية التي تنتمي إلى الخورنق. وقد يلحظ المرء، خارج السياق الأدبي، ولكن بصورة راسخة داخل السياق الرمزي، بقاء الخورنق بالاسم المعطى في أثناء الحقبة التاريخية العربية لمجمع معبد الكرنك الذي لا يمكن المرور به دون الإحساس بعظمته، والذي يتصل، أيضاً، بتتابع الملكية وشرعيتها الرمزية<sup>(٥٠)</sup>.

وهكذا يتمكن أبو العتاهية، من خلال قنوات بنيوية فرعية كهذه، مع الاحتفاظ بتوتر رمزي مطرد طالما ثمة إشارة ممكنة نهائية في موضع الاهتمام. فالموتيف الرثائي في البداية هو موتيف نموذجي أصلي، ولكنه كذلك موتيف يكشف عن التطور البلاطي الجديد للحساسية. فهو متبوع، ومدعوم، بإشارة قرآنية جلية إلى الفردوس السماوي. وتؤكد هذه الإشارة من ثم أكثر من مرة من خلال تناول الخمر، وساقيتها البلاطي السماوي، والأبهة البدوية-السماوية لعذارى ذوات عيون سوداء. ففي ذكرياته عن

الماضي، لم يتخلّ الشاعر أبداً عن الفردوس. ولا تنشأ الرغبة في استعادة الفردوس مرة أخرى إلا عندما يمتد حلم الماضي ويكشف عن علامات تحوله إلى حلم يقظة عن المستقبل. وهذا ما يؤدي بالشاعر إلى ولي نعمة هو الخليفة؛ ولكنه، أكثر من كونه خليفة، داخل القصيدة، شخص أسطوري آخر، ليست مدنه وقلعه شيئاً سوى المدن والقلع التي حلم في ظلّاتها الشاعر بالفردوس المفقود أول مرة. وهكذا تنفلق الدائرة، وتنتهي القصيدة، وتكتمل؛ وإذا كانت البنية الكلية للمديح الشكلي واضحة جلية من حيث قصره، فإن النسيب في تأثيره الهارموني الذي يلعبه في لحن مضاف على سبيل المصاحبة هو، في الحقيقة، مديح القصيدة كذلك.

وقبل أن نشق طريقنا إلى مرحلة أخرى أساسية من تحول الموضوع والمطلع الشكلي والرمزي بصورة تقديمية لما كان ذات مرة النسيب البدوي، وهي مرحلة ربما كان ابن الفارض هو أفضل من يُمثّلها، يمكننا أن نحصل على وضوح نقدي أبعد بالنظر في بعض الأمثلة المميزة لثراء نسيبي من خلال استيعاب داخلي مضاعف للمشهد الرثائي، ملاحظين كذلك كيف تنتج عودة جديدة إلى مظاهر وصفية للشعر الجاهلي استيعاباً لإشارات "موضوعية" للموتيف في إطار رثائي "ذاتي".

#### ٤- الخيال المؤسّيب؛ صمت الصحراء وصوتها من ذي الرمة إلى ابن خفاجة.

لقد بدا جلياً للعيان في زمن الأمويين ظهور استجابة شعرية جديدة للمنظر الطبيعي، هي عبارة عن نظرة غنائية داخلية للمحيط الخارجي. ذلك أن شعراء الصحراء العذريين "الأفلاطونيين" كانوا يشرعون في الغناء بانسجام مع عالم الأشياء الساكنة من حولهم. ولكن الشعراء العذريين كانوا يتحركون أيضاً متباعدين عن النسيب الخاص بأشياء الصحراء في اتجاه نسيب، كانت "المحبة" مركز مرجعيته الشعرية، وكان تطوره الشكلي يسير في اتجاه الغزل. ولهذا قد يكون أمراً أكثر أهمية أن نجد شاعراً تقليدياً للصحراء، مثل ذي الرمة، متميزاً بحس داخلي ذاتي، غنائياً بالتفاعل مع الطبيعة من

خلال التناقض الظاهري الرومانتيكي للـ "الخلوة الشعرية" (٥١). وهكذا، يشعر هذا الشاعر فجأة، في غضون نسيب ممتد، يبدأ بالاستحضار العرفي للاماكن المهجورة ( "ألا يُهَذَا الْمَنْزِلُ الدَّارِسُ اسْلَمَ! " )، بأنه مضطر إلى الاعتراف (٥٢):

أَحِبُّ الْمَكَانَ الْقَفْرَ مِنْ أَجْلِ أَنَّنِي بِهِ أَتَغَنَّى بِاسْمِهَا غَيْرَ مُعْجَبٍ

فهل هذه الوحدة هي نفسها التي سعى من خلالها شعراء آخرون إلى إنجاز تركيز أو عزلة في العالم السحري للفن؟ لقد كان جرير، الشاعر المعاصر لذى الرمة، معروفاً بأنه "إذا أراد أن يؤبد قصيدة صَنَعَهَا لَيْلاً، يُشْعِلُ سِرَاجَهُ وَيَعْتَزِلُ وَرَبَّهَا عَلَا السُّطْحُ وَحْدَهُ. فَاضْطَجَعَ وَعَطَى رَأْسَهُ رَغْبَةً فِي الْخَلْوَةِ لِنَفْسِهِ". وكان دانونزيو D'Annunzio وبروست يحسان أنفسهما في حجرات عازلة للصوت ومحاطة بالفلين. وبلا شك، فإن التفسيرات الفرويدية لِمُنْشَأِ الإبداع الشعري ممكنة وقابلة للتطبيق في حالات كهذه. ولا بُدَّ أن عودة سلفادور دالي إلى قشر البيض ذات علاقة ما بغطاء جرير. ولا بُدَّ أنه لم يكن مقصوداً في الحالتين مجرد عزل الضوضاء. فالعالم السحري للفنان هو في الأغلب عالم الصوت الداخلي. ولكن هذا العالم ليس هو عالم العزلة الإبداعية في الرومانسية، ولا هو عالم العزلة الإبداعية في الشعر العربي المتأخر، والتي هي عزلة أصوات متعددة وآفاق واسعة. لقد زعمت دائماً الذاتية الرومانتيكية، أو المونولوج الشعري الرومانتيكي، أنه عبارة عن تناغم تلك الأصوات الأخرى التي تحيا حول الشاعر في صمت الطبيعة المتعدد. وهذا الصمت المتعدد للصحاء كان في سبيل اكتشافه على يد فئة جديدة نصف بلاطية من الشعراء الأمويين الذين كانوا يسمعون عن قصد بحثاً عن صحراء أقل بوصفها منظراً طبيعياً، وأكثر بوصفها محيط شاعر. ولسوء الحظ كان على هذه الرؤية الداخلية للصحاء أن تستلزم كذلك كثيراً من التصنع؛ لأن الشاعر في الصحراء، كما سوف نرى، هو دائماً المحب في النسب.

ولن يحدث، مع ذلك، حتى في ذروة العصر العباسي أن يصبح كل هذا جد حقيقي، وأن يتعلم الشاعر كيف يُعَزِّزُ رؤيةً في القلب في الوقت الذي يكون على عينيه أن

تتحول بعيداً عن الموضوع الشعري (٥٣):

وَلَقَدْ مَرَرْتُ عَلَى دِيَارِهِمْ      وَطَلَوْتُهَا بِيَدِ الْبَلَى نَهَبُ  
فَرَوَيْتُ حَتَّى ضَجَّ مِنْ لَغَبٍ      نَضْوِي وَلَجْ يَعْذِلِي الرُّكْبُ  
وَتَلَقَّيْتُ عَيْنِي فَمُذْ خَفِيَتْ      عَنْهَا الطُّلُولُ تَلَقَّتْ الْقَلْبُ

وهذه الأبيات للشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ / ١٠١٥م)، وهو شاعر يرى بقلبه أكثر من معظم الشعراء العرب في تلك الحقبة، ولكن شعراء آخرين، مثل القاضي أبي محمد عبد الوهاب بن علي بن نصر، يعرفون، أيضاً، الألم الذي يدوم في القلب بعد أن قيلت كلمة الوداع الأخيرة (٥٤):

وَمَا أَتَى مَنْ وَدَّعْتُ بِالشَّطِّ سُحْرَةً      وَقَدْ غَرَّدَ الْحَادُونَ وَاسْتَعْجَلَ الرُّكْبُ  
أَلَيْفَانِ: هَذَا سَائِرٌ نَحْوُ غُرْبَةٍ      وَهَذَا مُقِيمٌ سَارَ عَنْ جِسْمِهِ الْقَلْبُ  
ومرة أخرى يتعجب الشريف الرضي، ملتفتاً بقلبه إلى الاستعارة الرعوية (٥٥):  
يَا ظَبْيَةَ الْبَانِ تَرَعَى فِي خِمَائِلِهِ      لِيَهْنِكَ الْيَوْمَ أَنَّ الْقَلْبَ مَرَعَاكَ  
الْمَاءُ عِنْدَكَ مَبْذُولٌ لِشَارِيهِ      وَلَيْسَ يُرْوِيكَ إِلَّا مَذْمَعِي الْبَاكِي

ومن ثم يطلق تنهيدة الشعراء، مثل تلك التي تعبّر الصدّاع بين البراعة الرعوية وسورة الانفعال الرومانتيكية في الشعر الأوربي:

أَنْتِ النِّعِيمُ لِقَلْبِي وَالْعَذَابُ لَهُ      فَمَا أَمْرُكَ مِنْ قَلْبِي وَأَخْلَاكِ

وكما لاحظنا من قبل، فإن الشاعر في الصحراء يبرز الآن بصورة متزايدة بوصفه الشاعر المحب. وأما بدويته، المرسومة من قبل على نحو واضح في روحها الجوهرية، فهي متحوّلة تحوّلًا كليًا. وحتى كونه شاعرًا محبًا يصبح بصورة ملحوظة موقفًا أو وضعًا ثقافيًا. بل إن المنازل والديار، وفي الحقيقة كل الصحراء، تتحوّل إلى منظر طبيعي مؤسّس، يهيم فيه الشعراء فقط. إن صحراء كهذه لا توجد سوى في العقل. وهكذا، فإن مهيار الديلمي (ت ٤٢٨هـ / ١٠٣٦م) وهو شاعر تطوّرت حساسيته الشعرية بتأثير

قوي من الشريف الرضي، يتكئ على نسيب هو في حد ذاته قصيدة إلى الصحراء بوصفها منزل المحبين. وفي استحضاره منزل أمامة يصبح هذا المنزل مكاناً صوفياً مكرساً لذكرى محبوبه صوفية. ويمكن بالسهولة نفسها أن هذا المنزل كان "قبة" ناسك ورع، يتلقى المطر الواهب للحياة من سحب تحملها ريح الجنوب الخصبة، كما أنه مشبع بالخزamy، يحملها النسيم الشرقي الرقيق. وقد تبقى أماكن أخرى مهجورة إلى الأبد ولا تُزار إلا نادراً. ولكن من بين كل تلك الاطلال المطلقة في الصحراء، يؤكد الشاعر حكم الهوى<sup>(٥٦)</sup>:

فَقَضَى حُكْمُ الْهَوَى أَنْ تُصْبِحِي لِلْمُحِبِّينَ مُنَاخاً وَمُقَاماً

وهكذا لم تعد دار أمامة طلالاً في الصحراء بل نظيراً لاماكن أخرى مقدسة للحج والتضرع التعبدية. هذا هو مرسوم الحب، ويمكننا أن نتخيل هنا أمثلة يمكن أن تقودنا إلى قصص أخرى، هي الآن من ناحية التسلسل الزمني جد قديمة من القصيدة الغنائية الأوربية التي كانت في طور التكوين: عن فينوس وخميلة حبها وعن الوردة وسياجها الذي يسعى إليه المحبون.

وتستمر الأصداء المقدسة للغة النسيب وتنمو بكثافة. بل إن ابن خفاجة (٥٣٣هـ/ ١١٣٧م) من بلدة السيرة، قريباً من بلنسية، وهو أحد المواهب الأكثر صقلًا في الأندلس، يجعل الجو الصوفي لصحراء المحبين هذه أكثر نقاءً. وفي نسيج رهيف من الإشارات إلى طقوس الحج المقدس، وإلى الصلوات الإسلامية المفروضة، وإلى دين الحب الذي أصبح آنذاك مشبعاً بالأسطورة لدى محب الصحراء المجنون، مجنون ليلي، يُقبل ابن خفاجة القادم من الشواطئ الإسبانية البعيدة بحماسة الحاج رؤوم الدار. وهو، في تبجيله هذه الرسوم حتى في خلاتها، أشبه بإنسان يؤدي صلواته المفروضة في صحراء بلا ماء: فبالنسبة إليه يكون الوضوء الرمزي بحفنة رمل كذلك أمراً طيباً ﴿وَمَنْ لَمْ يَجِدْ إِلَّا صَعِيداً تَيْمَماً﴾ (البيت ١٤). وهو يشير إلى قافلته، أيضاً، بوصفها ركاباً، أي بمصطلح يحمل إشارته الخاصة إلى شعرية الحج. ويصبح كل شيء حول الشاعر مُشرباً

بشوق لا يُقاوم، قابلاً للتواصل، بما في ذلك ركابه، تلك التي يمكن أن تكون متجهة إلى مكة (البيت ١٥) (٥٧):

وَحْنْتُ رِكَابِي، وَالْهَوَى يَبْعَثُ الْهَوَى، فَلَمْ أَرَفِي تَيْمَاءَ إِلَّا مُتَيْمًا

وهنا أول إشارة إلى حزن المحنون لوفاة ليلى وإلى مشاركة عالم حيوان الصحراء كله في ذلك الحزن<sup>(٥٨)</sup>. ويضيف ابن خفاجة، مع ذلك، بعض المعاني الإضافية التخيلية على الصورة. فكل شيء في الصحراء الآن يتملّكه الحب. والمحبون الذين يقطنون الصحراء سوف يهيمنون فيها إلى الأبد على ما يبدو. فهم "مُسْتَعْبِدُونَ لِلْحُبِّ". ومن ناحية قد يكون لدينا هنا غلو شعري "تمطي"؛ ومن ناحية أخرى، مع ذلك، فإن فكرة صحراء مكتظة بمحبين هائمين، وهي الصورة التي ترد على ذهن أول ما ترد، فكرة شبيهة بالصورة التي تثيرها بالتالي - أي صورة الصحراء المكتظة بنسائك زاهدين. وصحراوات كهذه، تَعْبُجُ بمستعمرات من النُسَّاكِ الْمُتَعَبِّدِينَ، لم تكن مُجَرَّدَ اختراعات لايقونية بيزنطية أو ثمارين تشكيلية لموضوعات لدى رسامي عصر النهضة. وكما كانت التلال التوراتية تجتازها فرق من الأنبياء الهائمين على وجوههم، وكما كانت تلال أيرلندا المسيحية المبكرة تَعْبُجُ بقديسين طوافين مغاورين وشعراء مشعوذين، وكما كانت صحراء سيناء دائماً لا تقاوم بالنسبة إلى أولئك الذين سعوا وراء شكل من أشكال الهروب أو الخلاص، فإن المحبين كذلك بوصفهم شعراء قد هاموا إلى الأبد في مناظرهم الطبيعية الخاصة بطرقهم الشعرية الخاصة، متخيلين العالم إما بوصفه خلوة كونية أو بوصفه مجتمعاً من المحبين الآخرين، يَنُوسُ بهم جميعاً بصورة متجانسة. وربما كان رعاة الاناشيد الرعوية والآثار الأدبية الرعوية، وهم جنس بدائي من الشعراء محتفظون بنقاء في مزاجهم العقلي والنفسي، أوضح الممثلين لهذا التناقض الظاهري الشعري من العزلة داخل مجتمع متجانس روحياً. من هنا كانت تلال عصر النهضة {صورة} أركاديا الباروكية مكتظة برعاة ساعين إلى العزلة.

وَيُمْكِنُ لِلْمَرءِ، عَلَى وَجْهِ الْعُمُومِ، أَنْ يَقُولَ: إِنَّهُ خِلَالِ الْقَرْنِ الْحَادِي عَشَرَ الْمِيلَادِي كَانَ

الانفتاح الرمزي لتييمات النسيب قد قطع مسافة طويلة منذ حسان بن ثابت، وزاد التحولُ الأسلوبِي {أو التأسُّب} stylization المتنامي لموضوعات الأعراف الشعرية وللوسيط الشعرية برمته، من فعالية السمة الموضوعية للنسيب بوصفه فنّاً. وفي الحقيقة، فإن التحولُ الأسلوبِي في الشعر العربي هو عملية تاريخية مطوّلة. وقد أصبح الشعر العربي، بعد كلاسيكيته الجاهلية، في حيرة من أجل بديل، عبارة عن نمط مستوعب ثقافياً من الرؤية الجمالية التي يمكن أن تُسمّى أسلوباً، والتي يمكن أن تعبر عن تقدّم الزمن وتغيُّر الحساسية. وهكذا فإن تاريخ الشعر العربي ما بعد الكلاسيكي، مع تراثه في لحظات مهمة، يعجّل بخطر النظرة إليه بوصفه فقط تسجيلاً لبحث مقيد، ومحدود دون رؤية استيعابية للذات الثقافية، ولتاريخ تراكيب syntheses التحولات الأسلوبية أكثر منه لنقائص antithese الأساليب. ومع ذلك يمكن أن يكون هذا سؤالاً أعقد من أن يتم اقتراحه بصورة عرضية، ناهيك عن أن يتم تقريره؛ وفوق كل شيء ليس من الضرورة أن يتم تناوله بوصفه أساساً لحكم قيمة<sup>(٩٩)</sup>. وإذا لم يكن ثمة شيء آخر، مع ذلك، فإن تاريخ النسيب، بوصفه شكلاً وبوصفه أداة لنقل نماذج أصلية ثقافية مهمة، يكشف عن جهد تحولٍ أسلوبِي مستمر ليس تزيينياً بصفة خالصة - على نحو ما قد زعم نقاد كثيرون في أغلب الأحوال بصورة عفوية. ولقد كان التصوير بشكل جديد وإعادة صياغة المتناظرات الرمزية في النسيب يعني في كل مرة إعادة تكييف واجبة بين رؤية الشاعر والأفق المتغير الخيالي والمفاهيمي لثقافته. أما السؤال عن: إلى أي حدّ كان التغيير كبيراً أو صغيراً، وكيف كانت سرعة عملية التغيير، فيبقى سؤالاً آخر.

وكما رأينا من قبل، في التطور الذي حدث بين الشاعر الجاهلي طرفه والشاعر العباسي أبي العتاهية، وجدّ موتيفُ الأصدقاء الندماء طريقه من خلال فترة فاصلة بلاطية، تحدث في منتصف معلقة طرفه إلى قلب التأمل الرعوي-الرثائي للنسيب الجديد عند أبي العتاهية. إن تحويلات للموتيفات مثل هذه، وخصوصاً في الأمثلة المعترف بها بدرجة عالية، والمستوعبة ثقافياً في التراث الشعري الكلاسيكي، تصبح

مميزة جداً لشعراء النسيب "المتأخرين" الواعين بذواتهم بصورة تقليدية أكثر من أي وقت سابق. وهؤلاء الشعراء هم أولئك الذين يعرضون أيضاً الخيال المحوّل أسلوبياً والأكثر إلحاحاً. وكما سوف نرى في مثال من الشاعر الأندلسي ابن خفاجة، فإن زرع موتيف ما في النسيب يُعيدُ رَسْمَ ذلك الموتيف وتلوينه، وتعديل طبقة صوته. وهكذا يبدو ابن خفاجة في قصيدة رثائية سوداوية، مليئة بالشوق القديم الذي يجد موطنه الجديد أكثر فأكثر في الأندلس، وهو يلخّص حالته النفسية بحركة، بإشارة (٦٠):

أَقْلَبُ طَرْفِي فِي السَّمَاءِ لَعَلَّنِي أَشِيْمُ سَنًا بَرَقَ هُنَاكَ تَطْلُعًا

ويستولي البيت على اهتمامنا، ومع ذلك ففي حالته النفسية، وموتيفه، ومعجمه الشعري يظهر في البداية دون شك بصورة عادية بين الأبيات الأخرى للقصيدة. وما يثير الاهتمام حول هذا البيت، مع ذلك، أصداء بعينها مألوفة ولكنها مع ذلك غير مستقرة. فنحن نعرف أن الشاعر في رحلة، على مسافة بعيدة من موطنه، وأنه يتشوق إلى بلده بِنَسْبَةٍ. وفي القصيدة كلها ليس سوى هذه الموضوعية فحسب، وذاتية الحالة النفسية على طول القصيدة. ذلك أن الشاعر لا يرى فقط "مادية" المنظر الطبيعي. والأصداء التي ندركها في البيت السابق هي أصداء ذات لون مختلف. ونظرة نقدية ثانية تخبرنا بأنه في بعض أجزائه يدين بصورته ومعجمه الشعري لأربعة أبيات من معلقة امرئ القيس (الأبيات ٧١-٧٤). ولهذا لدينا هنا تأثير، وقد يكون لدينا محاكاة. فابن خفاجة يستعير إلى حدٍ كبير، وبالطريقة نفسها التي استخدمت بها الأجيال ذات الحساسية بالتقليد من شعراء ما بعد الكلاسيكية الصور والمعجم الشعري الجاهلي، والكلاسيكي بشكل عام، أبيات امرئ القيس الأربعة ويختزلها في بيت واحد فقط - وإن كان بشيء من الاختلاف - ففي حين اهتم امرؤ القيس بظاهرة طبيعية واهتم بأن يصفها داخل سياق أكبر وحاسم سيميوطيقياً، فإن الشاعر الأندلسي لم يفعل هذا. وفي حين تمثل الأبيات في المعلقة تقدماً لموضوعية وصورة نهائية لقصيدة مطوّلة ومعقّدة، وقد ابتعد جزء نسيبها عن تلك الأبيات، فإن البيت "الهاكي" لدى ابن خفاجة يكون جزءاً ممّا كان



يُعدُّ عادةً النسيب، وذلك لو كان الشاعر اختار أن يبني قصيدته على نحو كامل. بل ربما كان ابن خفاجة لا يحاكي نموذج الكلاسيكي المعترف به. فماذا يكون في وسعه أن يفعل؟ إن شيئاً ذا دلالة قوية للغاية قد حدث للتراث الشعري الكلاسيكي. وقد اكتسب هذا التراث تقريباً بوصفه كُلاً، وبوصفه كينونة ثقافية، "شُحناً" للمعنى، شُحناً لمعنى مختلف تقريباً، شُحناً لمعنى من الشوق إلى مناظر قديمة، أماكن قديمة، وإلى أناس قدماء، وأسماء قديمة، وكلمات قديمة؛ وخصوصاً، كلمات قديمة. وهذه الأشياء القديمة، بوصفها أصداً، تبدو مختلفة المعنى الآن، وهي تبدو فقط كأنها أصداً. فلا شيء بسيط ومباشر. هذه هي مقاربات لأشياء يتعذر استردادها. إن المحاكاة المباشرة حتى لأعظم النماذج لم تُعدْ تُقدِّمُ تحوُّلها الموضوعي *objectivization* المدعَّم لمشروعيتها. والمنظر الشعري يتحوَّلُ إلى منظر شخصي، ومنظوره ينعكس وضعه، وفي داخله يصبح وصفه رغبةً في منظر طبيعي، وسعيًا وراء تجربة، وليس وراء المنظر الطبيعي نفسه. وإذا كانت هناك "محاكاة"، فهي ليست التي يقول أنصار المحاكاة الموثيقية والمعجمية إنها هي. والشاعر الاندلسي، وأي شاعر ما بعد كلاسيكي آخر إذا كان شاعراً على الإطلاق، لا يحاكي بالضرورة داخل الحروفية الصارمة للأسلوب الكلاسيكي الجديد. وبدلاً من ذلك يَدْعُ نفسه تستجيب لنغمات قديمة. ولكن كل النغمات القديمة يمكن بسهولة أن تبدو الآن نغمات حزينة. وهكذا يأخذ {شاعر كهذا} السماوات العاصفة بعيداً عن المنظر "الموضوعي" القديم ويدع الظاهرة الطبيعية كي تتناسب ومتطلبات حساسيته: ولعل ومضات البرق التي اعتادت أن ترشد نظرة متفرسة لبديوي قديم إلى اتساع الأفق سوف توجّه الآن روحه المشتاقة إلى وطنه. إن تغييرات كهذه مستحضرة كي تجدَّ طريقها، شعرياً، إلى البنية المواتية للنسيب.

##### ٥- التوازن الرقيق لبنية عنيدة، ابن الفارض.

في زمن ابن خفاجة، كان النسيب قد استوعب كل شيء يمكنه استيعابه. وقد برهن النسيب على كفاءته الرمزية مع كل موتيف وموضوع تقليدي، وصل إلى حوزته.

وعلى الرغم من ذلك ثمة نتيجة نهائية علينا أن نصل إليها - إنها الحصول على تكافؤ شكلي كامل بين النسيب بوصفه موضوعاً والنسيب بوصفه قصيدة. ومثل هذا التكافؤ، كما نعلم الآن، قد تمَّ إنجازه من قبل في حالة تفرُّع الغزل عن النسيب. وفي كثير من قصائد شبه-النسيب عند أبي نواس ما يمكن أن يقوم، أيضاً، بل هو يقوم بالفعل، مقام قصيدة مستقلة. وعلاوة على هذا، ينتج مع ذلك شعراً شعراء أندلسيين مثل ابن خفاجة، شيقاً يقترب اقتراباً شكلياً شديداً من انقطاع الحبل السري للقصيدة الغنائية الجديدة {إيذاناً بوجودها}. ومهما يكن من أمر، فإن من الممكن، حتى في حالات واضحة للغاية لهذا النوع من الناحية الشكلية، أن نفكر بقصيدة ما مبنية وكأنها كامنة في مكان ما من برزخ نظري شكلي بصرف النظر عن اكتمالها. فالتوتر الذي تطرحه القصيدة لم يختفِ اختفاءً كلياً. ويبدو أن إحساساً باقياً بالشكل لدينا يعيد إلى الذهن ما قد تمَّ إهماله عن قصد. ولهذا فنحن أحرار في أن نتحدث عن قسم نسيب ضمني من الناحية الشكلية حتى ونحن نتحدث عن قصيدة كانت قد أصبحت في بنيتها الكلية نسيباً.

وإنه لفي شعر الشاعر الصوفي المصري ابن الفارض (ت ٦٣٢هـ / ١٢٣٥م) تبرُّع حلول شكلية إضافية للنسيب الجديد وتوضع موضع الاختبار بطريقة بارزة. فمن ناحية، يلخّص ابن الفارض الاتجاه نحو قصيدة نسيب ذاتية المرجع، ونحو فك ارتباطها مع القصيدة الثبينية {بناءً ثلاثياً}. ومن ناحية أخرى، يستخلص ابن الفارض للقصيدة كُنْهَها على نحو واضح - وذلك بأن يبني النسيب "الكلي" المؤمَّن شكلياً، والذي صارت إليه قصيدته بناءً داخلياً في شكله الثلاثي الخاص حسب نموذج القصيدة العتيق على نحو تام. ومادامت الموضوعية والحالة النفسية للقصيدة الناتجة محل اهتمامنا، فإن ابن الفارض، الذي عاش بعد مئة عام من الحقبة التي أخذنا منها مثالنا الأخير للشاعر الأندلسي ابن خفاجة، كان قد سُمِّيَ، بسبب يعود إلى شعره، أمير المحبين. لقد كان الحب كلمة متواصلة على شفتيه كما كانت، في الحقيقة، الحالة الدائمة لروحه. ولكنه

كان حُبُّ تشوُّقٍ إلى تجربةٍ بعيدةٍ للصحراء بوصفها حِجًّا، أي حُبًّا للاماكن المقدسة مرتبطاً الآن فحسب بحالات صوفية متذكِّرة ومستحضرة شعرياً. وهكذا فإن ما يمكن أن يبدو على السطح مديناً بلغته للمجزء "العشقي" من النسب - المتحوِّل - غزلاً هو في الواقع فحسب استعارةٌ لاستعارةٍ أخرى. فموضوعة الفقد والرغبة في شعر ابن الفارض أقرب إلى النموذج الأصلي للاطلاع منها إلى الاستعارة السطحية للمحبة. وخسارته دائماً هي خسارة لمعنى فردوس، كان يملكه في يوم من الأيام، بل إن رغبته هي أيضاً سهم مصوَّب بوضوح أكثر {نحو الاطلاع؟}. وتبدأ قصيدة نسب واضحة على نحو متقهقر تقريباً بمناجاة بدوية (٦١):

قِفْ بِالْدِيَارِ وَحَيِّ الْأَرْبَعِ الدُّرُوسَا .....

وذلك فقط كي تنتهي بتحسُّرٍ شخصي بصورة تامة (البيت ١٤):

يَا جَنَّةَ فَارَقْتَهَا النَّفْسُ مُكْرَهَةً      لَوْلَا النَّاسِي بَدَارِ الْخُلْدِ مَتُ أَسَى

وكما اقترحنا من قبل، يمثل ابن الفارض تطوراً ناشئاً عن القلب الرمزي لدى حسان ابن ثابت (٦٢). وهو كذلك أقلُّ تأثراً على نحو متقلِّل بمدرسة الغزل الأموي من معاصره ابن عربي (ت ٦٣٨هـ / ١٢٤٠م)، الصائغ العظيم للمفاهيم الصوفية، والشاعر الأقلُّ طبقةً مع ذلك {من ابن الفارض}. ومن الصعب، في الحقيقة، أن نقول متى يُفِلَّتُ ابن عربي الشاعر من الوقوع في الابتذال الأدبي. فحيلته الواسعة في الشعر انتقائية بصورة مشتتة، ونادراً ما تحقِّق استغراقاً مشيراً للإعجاب في استخدام الرمز، وحتى حينئذٍ فسرعان ما يتحلَّ الجوُّ الرمزي أمام وضوح تقريره غير بارع شعرياً (٦٣):

كَمَا قَدْ أَعْرَنَّا لِلْغُصُونِ مَلَابِسًا      وَلِلرُّوضِ أَخْلَاقًا وَلِلْبَرْقِ مَبَسِمًا

أما ابن الفارض فينجز، من ناحية أخرى، اقتصاداً ميمّاً أسلوبياً - بل يمكن أن يكون شخصياً - للتييمات الأساسية والمعجم الشعري. فكل شيء يعني ما يعنيه وهو يأخذ مكانه في القصيدة. وتَمُرُّ الموتيقات التقليدية والمعجم الشعري عبر تغير رمزي بصورة جوهريّة، عبر تجريد نهائي أو اختزال إلى مادة شعرية مكثفة إلى درجة عالية ذات ثقل

## نوعيّ جديد بصورة كلية.

وهناك، مع ذلك، إحساس بالتناقض الظاهري في هذا التكثيف النهائي للمعنى الرمزي للنسب، والذي دائماً ما يتكوّن في بنيته الموتيّفة الأساسية من نواة جدّ صغيرة من الأبيات. فنسب من ثلاثة أبيات هو { مثلاً } تطوّر شكلي مبكّر. وإذا كان هناك الآن، على الطرف المقابل للمنحنى التطوري، تكثيف موضوعاتي أقصى ينتظر أن يتمّ إنجازه إلى جانب تنامي نواة النسب إلى قصيدة تشتمل على عشرين أو ثلاثين، أو حتى أربعين بيتاً، فإن على تناقض ظاهري مثل هذا أن يُخضع القصيدة الناتجة الجديدة لضغوطات داخلية كبرى. أما حلّ ابن الفارض للمشكلة فهو، على السطح على الأقل، حلّ كميّ. ذلك أنه يركن إلى التكرار. وتصبح القصيدة لديه مثل تخطيط متراكم من تكافؤات رمزية متكررة بصورة تسلسلية، تشكّل في كلّيتها دائماً مشوشة متقلّصة من النسب المثالي الفرع نصي subtextual أو، بالأحرى، الفرق نصي supratextual. ويطلع هذا التشوّق الغامر على السطح تحت تجسيدات بدوية بعيدة للجمال: ليلي، سلمى، عزة. فهل هناك اختلافات بين الثلاثة؟ وهل هي أكثر من شعارات رمزية؟ ويمكن للمرء بالمثل أن يسأل عمّا إذا كانت ربّات الحسن الثلاث في أي وقت منفصلة على نحو حقيقي، أو عمّا حدث، في أساطيرية mythopoesis مفرطة، عندما اختار باريس { الأمير الطروادي } المطلق العنان لأهوائه بين هيرا، وأثينا، وأفروديت. وفي قصيدة النسب الجديدة هذه تتميز أسماء الأماكن الكثيرة بأنها سلسة وشبيهة بالحلم على السواء. وهي تتحرّك بين الكثبان البعيدة، والتلال، والوديان حيث قامت ذات مرة المنازل القديمة الجاهلية وقد خلت من أهلها، ورحلت عنها قوافل لقبائل كثيرة، وبين تلك الأماكن الجديدة، بأسمائها وأصدائها الجديدة، تفيض بحلاوة الشعائر، والإيمان، والجواهر الروحية التي تفوق الوصف، والفقد في أكناف أم القرى. إن مستويات الوعي الرمزي لا تتوقف أبداً في مكانها. ويصبح من الصعب فهم الفرق بين "توضّح" كما رآها امرؤ القيس و"الخيف"، منحدر "منى"، حيث وقف الرسول ذات مرة. فالشاعر يريد كلا

المعنيين. وهناك طريقة يتذكر بها الشاعر المعنيين معاً. وكذلك الامر مع ليلي، والحمي، وسلع، وعالج؛ وضارج، وعامر؛ والعذيب، وحاجر، وزمزم؛ وعرفات، ومكة، والحجاز الوعرة، ونجد العالية. وثمة طريقة كان الشاعر قد رأى بها كل ذلك الذي أحبه، ومن ثم أدرك غيابه، في كل مكان. وسرعان ما يتوقف التأثير المتراكم لهذه السلسلة من الإدراكات الرمزية عن أن يكون تأثيراً كمياً. ويظهر بُعد أفقي جديد للتجربة، وهو مثبت بعمق في أغوار التقليد في حين يحلق بحرية إلى مجالات النشوة الخالصة للروح. وداخل هذا البعد، أيضاً، تكون القصيدة على نحو متزامن النسيب المكثف بحد أقصى والشكل المفتوح لسلسلة غير محدودة من الأبيات تقريباً، معمقة بصورة تكرارية في تأثير متصاعد من الإصرار الرمزي. ولكي نعطي صورة توضيحية، فإن قصيدة كاملة فحسب سوف تمتلك الفصاحة الكافية للشكل (٦٤):

١. أَهْرَقُ بَدَأَ مِنْ جَانِبِ الْغَوْرِ لَامِعُ
  ٢. أَنَارُ الْغُضَا ضَاءَتْ وَسَلَى بِذِي الْغُضَا
  ٣. أَتَشْرُ خُرَامِي فَاحٌ أَمْ عَرَفَ حَاجِرُ
  ٤. أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ سَلِمَى مُقِيمَةً
  ٥. وَهَلْ لَعَلَّعَ الرُّعْدُ الْهَتُونُ بِلَعْلَعِ
  ٦. وَهَلْ أَرَدَنْ مَاءَ الْعَذِيبِ وَحَاجِرِ
  ٧. وَهَلْ قَاعَةُ الْوَعَسَاءِ مُخَصَّرَةُ الرَّبَى
  ٨. وَهَلْ بَرَبِي نَجْدٍ فِتْوَضِيعُ مُسْنِدِ
  ٩. وَهَلْ بِلَوَى سَلَمٍ يَسْلُ عَنْ مُتَّيْمِ
  ١٠. وَهَلْ عَذَابَاتُ الرَّئِدِ يُقْطِفُ نَوْرَهَا
  ١١. وَهَلْ أَثْلَاتُ الْحِزْرِ مُثْمِرَةٌ وَهَلْ
  ١٢. وَهَلْ قَاصِرَاتُ الطَّرَفِ عَيْنٌ بِمَالِجِ
- أَمْ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجْهِ لَيْلَى الْبَرَاقِعُ  
أَمْ ابْتَسَمَتْ عَمَّا حَكَّكَهُ الْمَدَامِعُ  
بِأَمْ الْقُرَى أَمْ عَطُرُ عَزَّةٍ ضَائِعُ  
بِوَادِي الْحِمَى حَيْثُ الْمُتَّيْمِ وَالْعُ  
وَهَلْ جَادَهَا صَوْبَ مَنْ الْمُنْزَنِ هَامِعُ  
جَهَاراً وَسِرُّ اللَّيْلِ بِالصَّبِيحِ شَائِعُ  
وَهَلْ مَا مَضَى فِيهَا مِنَ الْغَيْشِ رَاجِعُ  
أَهْيَلِ النَّقَا عَمَّا حَوَتْهُ الْأَضَالِعُ  
بِكَاظِمَةِ مَاذَا بِهِ الشُّوقُ صَانِعُ  
وَهَلْ سَلَمَاتُ بِالْحِجَازِ أَهَانِعُ  
عُمُونَ عَوَادِي الدَّهْرِ عَنْهَا هَوَاجِعُ  
عَلَى عَهْدِي الْمَعْهُودِ أَمْ هُوَ ضَائِعُ

١٣. وَهَلْ ظَلَمَاتُ الرُّقَمَتَيْنِ بُعِيدَتَا  
أَقْسَمَنْ بِهَا أَمْ دُونَ ذَلِكَ مَانِعُ
١٤. وَهَلْ قَتِيَّاتُ بِالشَّوْنِ يُرِينَا  
مَرَابِعُ نَعْمٍ نِعْمَ تِلْكَ الْمَرَابِعُ
١٥. وَهَلْ ظِلُّ ذَلِكَ الضَّالِّ شَرْقِي ضَارِجِ  
ظَلِيلٌ قَقْدَ رَوْتُهُ مِنِّي الْمَدَامُ
١٦. وَهَلْ عَامِرٌ مِنْ بَعْدِنَا شُعْبُ عَامِرِ  
وَهَلْ هُوَ يَوْمًا لِلْمُحِبِّينَ جَامِعُ
١٧. وَهَلْ أَمْ بَمَتِ اللَّهُ يَا أُمَّ مَالِكِ  
عَرِيبٌ لَهُمْ عِنْدِي جَمِيعاً صَنَائِعُ
١٨. وَهَلْ نَزَلَ الرُّكْبُ الْعِرَاقِي مُعْرِفَا  
وَهَلْ شُرِعَتْ نَحْوُ الْخِيَامِ شَرَائِعُ
١٩. وَهَلْ رَقَعَتْ بِالْمَارَمِينَ قَلَائِعُ  
وَهَلْ لِي بِجَمْعِ الشُّلُفِ فِي جَمْعِ مُسَبِّدُ
٢٠. وَقُلْ سَلَّمْتُ سَلَمِي عَلَى الْحَجَرِ الَّذِي  
بِهِ الْعَهْدُ وَالتَّفْتُ عَلَيْهِ الْأَصَابِعُ
٢١. وَهَلْ رَضَعْتُ مِنْ نُدَى زَمَرٍ وَضَعَةُ  
فَلَا حُرْمَتُ يَوْمًا عَلَيْهَا الْمَرَاضِعُ
٢٢. وَلَعَلَّ أَمْسِحَابِي بِمَكَّةَ يُبْرِدُوا  
بِذِكْرِ سُلَيْمَى مَا تُجِنُّ الْأَضَالِعُ
٢٣. وَعَلَّ اللَّيْلَاتِ الَّتِي قَدْ تَصَرَّمَتْ  
تَعُودُ لَنَا يَوْمًا فَيُظْفَرُ طَامِعُ
٢٤. وَيَفْرَحُ مَحْزُونٌ وَيَحْيَا مُتَمِّمٌ  
وَيَأْتِسُ مُشْتَقٌّ وَيَلْتَذُّ سَامِعُ

وهناك ست قصائد في ديوان ابن الفارض متصلة اتصالاً قريباً في الموضوع والحالة النفسية، وهي مبنية من داخل نواة نسيبية. ومن بين هذه القصائد تبزغ القصيدة المذكورة أعلاه بوصفها أكثرها صقلاً وإحكاماً. فهي قصيدة تتميز أسلوبياً وبلاغياً بعناقيد من أنماط متكررة تصادفها بدرجة تردّد عالية في الشعر الرثائي العربي. وفي عبارة عامة، فإنّ تجميع أبيات بعينها داخل قصيدة ما في سلسلة من التكرارات يمكن أن يحدّد تقنياً بأنه نوع من التوازي {الشعري}. وفي فنّ شعري مصقول صقلاً بارعاً مثل فنّ ابن الفارض يكتسب التوازي، مع ذلك، تعريجة مختصرة syncopated sinuosity، تفلّت من التأثير المرقق الغالب للعبارة المتوازية التراكمية على نحو صارم. وعلاوة على هذا، فإنّ التوازي التكراري في قصيدة ابن الفارض الراحنة عنصر بنيوي فائق. ويُمكننا

من خلالها أن نُعَمِّزَ بسهولة ثلاثة عناقيد بنيوية من الأبيات، الأول (الأبيات ١-٣) يتوقف على سلسلة من البدائل الاستفامية (أ-أم)، والثاني (الأبيات ٤/٥-٢٢) ويقوم على تيار من الأسئلة البسيطة (وَهَلْ-وَهَلْ)، التي تفعم بقوة تصعيد مطوّلة، والثالث (الأبيات ٢٣-٢٤/٢٥) ويقوم على "لعل" للرجاء (لَعَلَّ-وَعَلَّ). أما البيت الختامي المختلف في القصيدة فهو لا يقطع العنقود الثالث، بما أنه يؤسّسُ تضميناً داخل العبارة الشعرية التي بدأت بوقف استبدالي في منتصف البيت السابق عليه. ونحن لا نحصل على مقاطع شعرية بهذه الطريقة، ولكننا نحصل حقاً على ثلاث تنويعات من أساليب الكلام المبهوكة، كل منها ذو وظيفة بنيوية متميزة داخل القصيدة.

وهكذا يعبر الشاعر في السلسلة الأولى من الأبيات الثلاثة عن حيرته وتعجبه الأمل تجاه علامة في السماء، نحو سنا نار ليلية مخيم بعيد، نحو عطر فوّاح في الهواء. ويتأسّس السؤال في هذه الأبيات الثلاثة على توازنٍ لبدائل. ومع ذلك، فليس هذا النمط وسيلة بلاغية خالصة. فالصيغة الناتجة عنه "أ-أم" ذات توتر بين ظاهرة مادية وبين فكرة، واسم، ورغبة. فالشاعر لا يَرَى أو يَشْمُ بِحَاسَّتِي البصر والشم وحدهما؛ ذلك أن حواسه مرتبطة بصورة ثابتة بما يشغل قلبه وعقله بصورة كلية. ونقل المعنى بالنسبة إليه عملية متضمنة في الظاهرة الخارجية نفسها. ويمكن للمرء أن يدعو هذا رسوخ الاستعارة. فعندما يكون هناك نور فوق الأفق، فإن الفكرة الأولى هي: المحبوبة! وعندما يفوح شذا عطر ما، فإن حاسة الشم لدى الشاعر تعرف استجابة واحدة فقط: المحبوبة! أما الأسئلة البديلة، فينبغي أن يُعَكَّسَ وضعُها، بقدر ما تكون مشاعر الشاعر هي موضع النظر. والشاعر فعلاً يسأل نفسه: هل هذه أطيايف محبوبيتي أم أنها ليست سوى ظواهر مادية خادعة؟ وعكس مثل هذا للسؤال يثير شعوراً بالشفقة كما يثير شعوراً خاصاً بالحزن. وهكذا فإن انحلال رغبته إلى طيف متضمن في الأسئلة الأولية يأتي في البيت الرابع. "ألا ليت شعري! يتعجب الشاعر، وهذا التعجب مشروع طالما تعلّق الأمر بالعنقود الأول من الأسئلة، أو الذي يحتويه التعجب، أو وهو يتعلّق بالعنقود التالي له، الذي يفوقه

حجماً، ويفتتحه التعجب .

وهنا نلاحظ تحولاً آخر، علاوة على ذلك التحول الذي يحدث في نمط السؤال وفي التوازي . فحتى الآن أراد الشاعر أن يقبض على لحظته الحاضرة الخاصة . فوميض البرق، وسنا نار بعيدة، ونشر خزامى في النسيم، وفكرة المحبوبة؛ هذه هي أشياء اللحظة، أشياء الحاضر . وابتداءً من البيت الرابع حتى البيت الثاني والعشرين، يصل الشاعر إلى ماضيه، إلى ذكرياته: "وَهَلْ سَلَمَاتُ بِالْحِجَازِ إِيَانَعُ" ؟ {البيت ١٠} "وَهَلْ ظِلُّ ذَاكَ الضَّالِّ شَرْفِيَّ ضَارِجٍ / ظِلِيلٌ" ؟ {البيت ١٥} . وتبعث هذه الذكريات دون قيود تلك الأشياء الأولى التي رآها الشاعر وشتمها وبعثها الإيهام الأشبه بالطيف لأسماء المحبوبة . وفي نهاية القصيدة، في العنقود الختامي لصيغة الرجاء "لَعَلَّ"، يحدث تغير آخر في الزمن . فقد تحركنا نحو مستقبل الشاعر . وهكذا فإن ما بدأ وكأنه طيف للحظة الحاضرة ومن ثم أثار تياراً من الرغبة المسقط على الماضي، على الذكريات، ينعكس اتجاهه نحو أمل خالص، هو المستقبل . إن العناقيد الثلاثة للتوازي فقدت تأثيرها البلاغي السطحي المجرد وأصبحت أقساماً بنوية متكاملة .

وينبغي أن تساعدنا هذه النظرة البنيوية الأولية على أن نفهم لماذا تمثل قصيدة ابن الفارض أحد جوانب تطور النسيب . وتمثل الأبيات الافتتاحية الثلاثة الأولى من القصيدة موتيفاً يفضلُه ابن الفارض تفضيلاً كبيراً . وتبدأ قصائد أخرى في ديوانه بطريقة مماثلة، تأتي أبياتها على نحو ملغز أقرب إلى أن تكون نسخة متكررة<sup>(٦٥)</sup> . ويُعدُّ هذا الموتيف داخل النسيب تنويعاً واضحاً للغاية لنمط طيف الخيال . وكان جرير قد أظهر تفضيلاً مستتراً، وإن كان مؤثراً من الناحية الشعرية، لهذا الموتيف على حساب موضوعه الاطلال الأكثر قِدماً . ويبدو استخدامه لكلمة "طلل" بمعنى مزدوج - أي بوصفه "شكلاً، أو شخصاً، يلوح للعيان دون وضوح"، وعلى نحو أكثر أهمية، بوصفه "بقايا ديار" - أمراً مقصوداً قصداً كاملاً<sup>(٦٦)</sup> :

أَسْرَى لِحَالِدَةِ الْخَيْالِ وَلَا أَرَى      طَلَلًا أَحَبُّ مِنَ الْخَيْالِ الطَّارِقِ



ولنسخة ابن الفارض المعدلة من الموتيف سابقة قريبة في الأسلوب الشعري للبحثري، الذي يُعدُّ أحد أشهر واصفي طيف الخيال من الشعراء في النسيب (٦٧):

خَيَالٌ مُلِمٌ أَمْ حَبِيبٌ مُسَلَّمٌ      وَبَرَقَ تَجَلَّى أَمْ حَرِيقٌ مُضَرَّمٌ؟

ولكن ابن الفارض يتكثف كذلك مع النمط الذي كنا قد لاحظناه لدى الشاعر الاندلسي ابن خفاجة، أي في البوتقة التي أُعْطِيتْ موتيفاتها النسيبية القديمة قابلية جديدة للتكثيف. إن قصيدة ابن الفارض لن تكون محرفة إلى حد بعيد لو كان قد تقدّمها بيت ابن خفاجة المناقش آنفاً (٦٨). إن مصادفة الاشتراك في البحر الشعري وحرف الروي لهي مغربة تقريباً، كما لو كان ابن الفارض بدأ قصيدته النسيبية من حيث تركها ابن خفاجة.

ولعل افتتاح ابن الفارض للقصيدة يكون أكثر من تشابه عَرَضِي لموتيف ناتج من ذخيرة موضوعات مشتركة، وهو افتتاح يرجع صدى بداية القصيدة الشهيرة المؤنسة لمجنون ليلى (واسمها يعني القصيدة التي تعزّي المرء/الشاعر في وحدته) (٦٩):

بِخَمْدِينَ لَاحَتْ نَارُ لَيْلَى وَصَحْبَتِي      بِذَاتِ الْغُضَى تُزْجِي الْمَطْيِ التَّوْاجِيَا  
فَقَالَ بَصِيرُ الْقَوْمِ أَلْمَحْتُ كَوْكَبَا      بَدَأَ فِي سَوَادِ اللَّيْلِ فَرْدَا يَمَانِيَا  
فَقُلْتُ لَهُ بَلْ نَارُ لَيْلَى تَوَقَّدَتْ      بَغْلِيَا تَسَامَى ضَوْوُهَا قَبْدَا لِيَا

ولسوف تصبح المشاركة المباحة في ذخيرة الموضوعات المتميزة بتراكمها العذري أكثر وضوحاً إذا قرأنا بيتي ابن الفارض الخامس والسادس مع أبيات الشاعر البلنسي ابن سعد الخير (ت ٥٧١هـ / ١١٧٥م) (٧٠):

أَلَا سَائِلُ الرُّكْبَانِ هَلْ طُلُّ لَعْلَعٌ      كَمَا كَانَ مَطْلُولُ الْأَصَابِلِ سَجْسَجَا  
وَهَلْ رَزَدُوا مَاءَ الْعُذْيَبِ مَنَاهِلَا      إِذَا صَافَحَتْ كَفَّ النِّسِيمِ تَارُجَا

وترتدُ قصيدة ابن الفارض، أيضاً، بصورة لا تختلف عن النسيب التقليدي عندما يفتتح بموتيف طيف الخيال، إلى الحالة النفسية للذكريات المنقبضة. لقد دام وهم الطيف ولكن للحظة واحدة. أما الذكريات التي أثارها فقد يكون لها أن تدوم مادامت

هناك حياة .

وإنه لفي القسم الرئيس من القصيدة يتم استرداد الروح النسيبية النموذجية الأصلية . ويتم التعبير عن كل شيء في صيغة سؤال . وتعمل الذكريات في حقل من التوتر بين اكتمال الزمن ، وإسقاطية الرغبة ، واستحالة إدراك اللحظة . فهل كل شيء في مملكة السعادة لا يزال كما تركه الشاعر ، وكما خبره في يوم من الأيام ؟ وعبر سؤال بعد سؤال يناضل الماضي ليصبح حاضراً في جهد يقوّي فحسب ، بكل إصراره ، التحقق السوداوي من أن ما يسأل الشاعر عنه فعلاً هو أين قد ذهب ماضيه . هذا هو إذن الجزء الأساس من القصيدة ، وهذا هو الجزء الذي لا تنفصل فيه القصيدة عن النسيب . إن الموتيفات ، التي كان يمكن لها أن تصنع عدداً كبيراً من موضوعات النسيب ، هي هنا متعددة ، ومتفجرة داخل قصيدة واحدة .

ولكن عروق التقليد الشعري الكلاسيكي لا تزال تجري بطريقة أخرى في طيات هذه القصيدة التي تصورنا سابقاً أننا استكشفنا طبقاتها البنيوية . إن تقليد القصيدة العرفية المبنية في المقام الأول من خلال تتابع تيماتنا يستعرض مرة أخرى انتشاره الهائل . وهكذا تكشف العناقيد الثلاثة المحددة بأبياتها في القصيدة عن أكثر من مجرد ضرب من التناظر مع بنية ثلاثية الأقسام للقصيدة المتطورة على نحو كامل . إن هذه العناقيد الثلاثة تحقق ، إمّا بموضوعاتها ، وإما باستنباط حالة نفسية متميزة فيها ، ترأساً قابلاً للتحديد مع التتابع العادي لأقسام القصيدة العرفية .

لقد تأسس الآن حضور النسيب الافتتاحي ( الأبيات ١-٣ ) . وليس ثمة تعقيدات خاصة يمكن توقعها هنا . فموضوعه هذا النسيب داخل نسيب هي سلسلة موتيفات طيف الخيال المناقشة سابقاً .

ويقدم الجزء الأوسط من القصيدة ( الأبيات ٤-٢٢ ) في البداية مشكلة هوية . ومع ذلك ، ما إن تعين هويته حتى يكشف عن توتر بنيوي وموضوعاتي ، يعطي القصيدة تحديدها الشكلي ، وذلك لأن هذا القسم من القصيدة ، على الرغم من حقيقة أنه

يتفاعل تفاعلاً كلياً مع الحالة النفسية، والموتيفات، والأسلوب المميز للنسيب، قسم ذو صلة موضوعاتية قوية، وعميقة مع القسم الثاني من القصيدة العرفية، الذي هو الرحيل. ولكن كيف تكون موضوعة الرحيل لدى هذا الشاعر الصوفي المتأخر مختلفة عن سوابقها البدوية العتيقة! فالطريق التي يتقدم عليها هذا الرحيل مرصعة بأسماء مستحضرة لا يتوقع المرء أن يجدها إلا في النسيب. إنها أسماء مشحونة بشعور حنيني دافئ لا سبيل إلى فهمه على نحو مخطئ ويمكن أن يقود فحسب إلى الذكريات، وهي أسماء يعود إليها المرء بفكره أكثر من أن يرحل إليها في الواقع. وفيما وراء ذلك، تُعدُّ هذه الأسماء كذلك محطات سفر الشاعر على طول طريق واحدة، هي طريق الحج إلى مكة. وثمة طريق أخرى للحج مرصعة مثل هذه بمحطات للحج ولكنها تقود غرباً إلى سانتيجو دي كومبوستيلا (في شمال غرب إسبانيا، وكانت مكاناً للحج منذ القرن ٩ واكثرها زيارة بعد القدس وروما في العصور الوسطى، وكانت درائيتها مبنية على قبر الرسول سان جيمس) كانت معروفة في زمن ابن الفارض باسم درب اللبانة (أو طريق المجرة، وتعرف كذلك بأسماء النجوم). ومع ذلك، فإن طريق الروح العربية إلى هذا الحد الكبير لدى ابن الفارض كان لا بُدَّ أن تكون طريقاً تأخذه إلى محطات في الصحراء حيث لا بُدَّ أنها كانت "أطلالاً عزيزة"، ويمكن أن تكون، ويجب أن تكون قد وقفت أمام الريح ومن ثم اختفت، بما أن هناك الآن أطلالاً لا حصر لها.

وهكذا فإن رحيل الشاعر رؤية للماضي. فهو يسأل، ويتعجب، ويرغب، ولكنه هو نفسه لم يُعدَّ هناك بعد الآن. أما تلك المشاركة في الرحيل، وتلك التي في حالة حَجٍّ، فهي رغبات روحه، رُسُلُ الشعرية، أعزَّاه العرب "عريب" (البيت ١٧). ولكن هذا الرحيل كذلك غني بموتيفات نسيبية، كما في البيت التاسع عشر. ففي هذا البيت يُعدُّ ارتحال نساء القبيلة الطاعنات على هوداج فوق الجمال جزءاً من حَجِّ الروح. وهو يُعدُّ كذلك تعبيراً عن شوق الشاعر المستثار من جديد. وهكذا، يدفع هذا البيت الشاعر، في الوقت الذي يتشارك فيه مع الحالة النفسية المركزية المميزة للنسيب، نحو هدف

حَجَّهَ كما لو كان في رحيل: فالشاعر مستعدٌ للتضحية بحياته في سبيل استعادة ليالي منحدر الخيف ( البيت ٢٠ )، في مَنَى، ناهيك عن أماكن أخرى لها مكانة في القلب حول مكة وجدّ قرية منها.

وأخيراً تقع مكة هناك، في نهاية طريق الروح، وفي مكة هناك ذاكرة العهد الماخوذ مع سلمى وقد التفت أصابعها وأصابع الشاعر في مصافحة توحّد، واشتبكنا فوق الحجر الأسود، الشاهد الوحيد على العهد. ولكن أعزّ مكان وأحلاه، أدفاه وأغناه، بالنسبة إلى الشاعر الصوفي هو صدر أمّ القرى، بئر زمزم. فهل وضعت سلمى منه، شربت منه؟ ذلك لأن هناك فحسب تأكيد الشاعر أنها تعيش، وأن رحلته الروحية بكليتها لا يزال في الإمكان، أيضاً، رَسَمَ معالمها مرة أخرى. وليس إلا تُدَيّ أمّ ما، حليب الحياة، سوف يوصلُ إلينا رؤيا كهذه من مملكة الذاكرة إلى مملكة الأمل. وهذه كذلك هي نهاية الرحلة، أَوْجُ رحيل الروح.

وما يتبع ذلك الجزء هو القسم الختامي من ثلاثة أبيات، حيث يشعر الشاعر فعلاً بالآمل ينبض في قلبه. وداخل البنية الشكلية للقصيدة يسمح هذا القسم بتنويعاً للتييمات، التي لا بُدَّ أن تكون موضوعة المديح أكثرها شيعواً، على نحو يوحى به مصطلح المديح نفسه. ولكن المديح نادراً ما يظهر دون تعزيز لحوافز بعينها. فهو عادة ما يفترض أو هو يُقدَّم أو يُتَّبَعُ بالتماس الشاعر تحقيق رجاء أو شفاعاة أو معروف: سواءً أكان اعتذاراً، أو مكانة متميزة في البلاط، أو تعويضاً مالياً كبيراً. ولهذا فإن الحالة النفسية الغالبة على المديح هي حالة التوقُّع، حالة الأمل؛ وكما لحظنا في تتبع تطور النسيب، فإن التابع البيوي للحالات النفسية هو الذي يحدّد {شكل} قصيدة ما بقدر ما يحدّده تابع التيمات. ولهذا فإن الحالة النفسية للجزء الختامي من قصيدة ابن الفارض لا تختلف عن حالة أي قسم ختامي (أو ثالث) لقصيدة كلاسيكية، مبنية {بالطريقة المألوفة}، حتى لو كنا في نهاية القصيدة لا نزال في مجال النسيب، بقدر ما يكون التدفق الموضوعاتي العام للموتيفات هو مجال اهتمامنا. وفي إطار هذا الاعتماد

المبادل، يؤكدُ التغيير النهائي، والابتهالي تقريباً، من أفكار الماضي إلى الأمل في المستقبل يؤكد مرة أخرى إحساس ابن الفارض المرهف بتقليد القصيدة وهي تصل، من خلاله: إلى تجريدها الشكلي المتكامل والرمزي على السواء.

وَتُثَبِّتُ لُغَةُ الْأَمَلِ كَذَلِكَ أَنهَا أَكْثَرُ اللُّغَاتِ مَبَاشِرَةً. فكل المعنى الآن تحتويه كلمة واحدة بصورة واضحة وصریحة للغاية. فليس ثمة ضرورة لصور شعرية. أما الكلمة فهي "مكة"، الاسم ومُحتَوَاهُ الرمزي شيء واحد. وكان التضمينات الرمزية الأخرى قد تقهقرت إلى الخلفية، خصوصاً الآن وقد تحقّق الهدف. وهناك ذكريات الشاعر-الحاج تكمن مختبئة، منتظرة، ومن هناك سرور جديد يمكن أن يأتي مرة أخرى. إن البيت الرابع والعشرين على وجه الخصوص يدوّي مثل رجرجة صوت منفلتة. ففي البيت صوت من نوعية الصوت الموجود في "زغاريد" الأفراح والانتصارات، وترنيمه هَلْلويا: "وَعَلَّ اللَّيْلَاتِ أَلْتِي...!" وهناك وقفتان في منتصف هذا البيت، إحداهما بعد "تَصَرَّمْتُ" ثم واحدة أخرى بعد "يَوْمًا". ولكن بعد ذلك لا يتوقف البيت. وتصبح القافية لا معنى لها. ويتدفّق البيت إلى البيت التالي له، مندفعاً في اتجاه احتمال القصيدة. ولا بُدَّ أن الشاعر قد أخذ نفساً عميقاً قبله، أو لا بُدَّ أنه أسرع في تهليل آمل، منقطع النفس. وعندما تكون الكلمة الأخيرة قد قيلت، فليس ثمَّ مكان آخر يذهب إليه، وليس ثمَّ شعور آخر يُحسُّ به. وبهذا الأمل يكون الشاعر قد كشف عن نفسه تماماً. فلا يجب عليه أن يتحدث عن الماضي مرة أخرى. فليس ثمة ذكريات أخرى. ليس ثمة ذكريات أخرى؟ وهل تركنا النسيب على الإطلاق؟ ولكن القصيدة انتهت، وعبرها يمكن أن يكون الشاعر قد استرد شيئاً ما. وفي جيشانه العاطفي النهائي ربما أراد أن يقول إنه شعر، إن لم يكن بالتجربة نفسها، فعلى الأقل بالقرب المأمول من تجربة ما. وإذا لم يكن قد احتفظ بالحالة الصوفية، فعلى الأقل قد عرّف أنه قد كانت هناك إمكانية ما، بُعد من الأبعاد يُستَعَى إليه.

حتى الآن نكون قد رأينا قصيدة ابن الفارض من خلال بنيتها. أما إعماؤها الرمزية

والصوفية فقد بزغت مثل كثير من شغافيات زجاج نافذة مصبوغ، يَمُرُّ {نورها} عبر الاضلاع المقسّمة للطبقات الأساسية والمستويات التكوينية الأكبر لكلّ من الزمن، والموضوع، والحالة النفسية. ومع ذلك يُمكن، في متاهة القصيدة الداخلية ذات المكونات الدلالية المفردة، أن تتحوّل بعض الشغافية إلى العتمة. وقد لا يحدث هذا بسبب التخطيط العنيد للشاعر فحسب، بل لأننا كذلك لم نَعُدْ نملك مفتاحاً لكل قُفْل في تلك المتاهة.

إن قارئ الشعر العربي الصوفي في القرن الثالث عشر لا يَدُّ أن ينظر بعين الحسد إلى الثقة النقدية التي مكّنت إميل مال Emile Mâle من أن يقول في سياق الفن الأوربي في الحقبة التاريخية نفسها: إن "للمرزية مكاناً واسعاً في الفن الوسيط إلى حدّ أنه لا يفسح مجالاً لاهواء المفسرين المحدثين" (٧١). ونحن نعي - على الرغم من التعاطف الحقيقي للتناغم التاريخي - إلى أي حدّ كان للمرزية مكان واسع في شعر ابن الفارض، ولكن هذا التناغم المتعاطف سرعان ما يتحوّل إلى إدراك أنه ربّما ليس هناك سبيل إلى تجنب تفسير "مُحدَث". فالمرزية الشعرية العربية، وخصوصاً في مرحلتها الصوفية، لا تزال (برغم الجهود المبذولة في الاتجاه المعاكس على يد الشراح الوسيطيين) تقريباً رمزية يجب أن تُؤوّل أكثر من أن "تُفكّ شفرتها". أما المرزية الأوربية الوسيطة، من الناحية الأخرى، فتتطور تجاه سطح مرئي، قابل لفكّ شفرته. وذلك السطح قابل للترجمة على نحو واسع إلى أنماط ومستويات متنوعة من الأمثلة، والتي يوجد مفتاحها في سلسلة، تحمل بذور تطور ثقافي من الكتابات الأدبية، والفلسفية، واللاهوتية في العصر القديم المتأخر وحقبة كتابات آباء الكنيسة. وهذا التراث، بصلته القوية بمنشأ الأفلاطونية الكلاسيكية المبكرة، هو، في كلمات إريك أويرباخ، "الأفلاطونية الجديدة التوفيقية بصورة ضبابية مندمجة مع المسيحية، والتي سكنا مصطلح "الروحانية المبتذلة" من أجل تسميتها" (٧٢). وداخل الجو المثالي بصورة جوهرية لهذه "الروحانية المبتذلة" يحدث كل التاويل الأليجوري والاستيعاب المجازي figural assimilation (٧٣) لبقايا كلّ من العصر

القديم الكلاسيكي والتوراتي. ومن ثم يمكن لسي. س. لويس أن يشير إلى كل المادة الثقافية التي نتجت من هذه العملية بوصفها "الصورة المحرّفة" (٧٤)، وإن كانت هذه الصورة في العصور الوسطى المسيحية النموذج لكل تفكير حول ما كان يُنظر إليه على أنه الواقع الموضوعي.

وغير منفصل عن هذا الواقع قام عالم الرموز الذي كانت هذه الصورة مفتاحاً له. وعندما حُرقت هذه الصورة، ظهر كذلك خطر أن يُفقد مفتاح عالم الرموز الوسيط. وفي الواقع، فإنه إذا كانت الكاتدرائيات القوطية، من وجهة نظر مؤرخي الفن في القرن التاسع عشر، بدت في بعض الأوقات شديدة الإبهام، فإن سبب ذلك كان، في نطاق الفنون، فقدان الصورة الثقافية السابقة مصداقيتها في أثناء قرون الافتتان الكلاسيكي. كذلك بدا مفقوداً مفتاح العالم الوسيط للرمز، الذي كانت الكاتدرائيات القوطية تُعدّ ذخيرته الأسمى. وفي هذه النقطة كان من الطبيعي فحسب أن تُبأشر تاويلات الرمزية الوسيطة "الحديثة". وهي صفة كان عليها أن تكون مرادفة لصفة الذاتية. وبالتالي عندما تمّ الكشف عن "المفتاح"، بفضل الجهد البحثي الشاق، فإن الرمزية الوسيطة أصبحت مرة أخرى الكتاب المفتوح الذي كانت تمثله في الأصل، حتى وإن لم تعد واجهة كاتدرائية قوطية، أما الآن فهي الكتاب المقدس للفقراء *Biblia pauperum* (٧٥)، القابل للقراءة أمام كل العيون المفتوحة على نحو ساذج في امتلاك كامل للـ "الصورة". لقد مضى وقت طويل منذ أن التجأ الفقراء *pauperes* المحدثون إلى مصادر أخرى يتعلمون منها، وقد ظلت أقلية واسعة من تلك المعرفة فحسب تمتلئ الكتاب الرمزية القديمة.

وأياً كانت الأيدي، التي كان فيها مفتاح فكّ شفرة الرمزية الأوروبية الوسيطة، فإنه كان، ويظل، مفتاحاً فعالاً على مستوى واسع بسبب الطبيعة الاليجورية لتلك الرمزية. إن أمثلة ما، هي أساساً استعارة ممتدة - أو موحية فقط بامتدادها - لتتجذب نحو إخبار "قصة" ما. كما أن للتشخيص الاليجوري مصداقية رمزية؛ لأن وراء ذلك

التشخيص ظاهرة هي كذلك حادثة ما و"قصة" ما. ولهذا تهدف الرمزية الاليجورية إلى نوع من التشخيص في الخلفية، يوحي على الأقل، إن لم يكن بوضوح كامل، بحالة ما. ففي التمثيل الفني تُترجمُ رمزية كهذه بأرحب طريقة إلى أيقونية، يصبح معناها مكشفاً بسبب الشكل الفني موضع السؤال وما يتطلبه. وهكذا يمكن للرموز أو الصور الفردية أن تنتظم في سلسلة أيقونية لأمثولة راسخة بقدر ما يمكن النظر إليها معزولة. وبقدر ما يتعلق الأمر بالعبارة الرمزية، يوجد اختلاف قليل بين سياق اليجوري راسخ ومتراكم والسياق الأكثر تحديداً الذي يعطي مصداقية لكل عملية اليجورية أيقونية فردية. وبدلاً من إطار لا رمزي لمرجع وصفي خارجي، فإن إطاراً دقيقاً على نحو فائق ضروري كي يعيد أمثولة مشفرة بصورة أيقونية كهذه إلى الحياة. وهكذا فإن الرمزية الاليجورية الأوربية الوسيطة تتطلب مفتاحاً لها، يتمثل في ذخيرة واسعة من الكتابات الفلسفية، واللاهوتية، والموسوعية بشكل عام، تكون معاً المعرفة المنشورة للعصر. ومن ثم فإن كتاب عزاء الفلاسفة *De Consolatione philosophiae* لبويثيوس Boethius، وعن زواج عطارد من علم اللغة *De nuptiis Mercurii et Philologiae* لمارتيانوس كابيللا Martianus Capella، والاشتقاق {أو التائيل} *Etymologia*، لسان إزيدور الإشبيلي Isidor of Seville. St، والـ *Bestiaries* (كتب عن الحيوانات) والمرآة الكبرى *Speculum majus* لفينست أوف بوفيه Vincent of Beauvais، وكتب أخرى أكثر بكثير كانت الروافد، كما هي الآن الطرق المؤدية إلى متاهة الإدراك الرمزي - الاليجوري وتمثيلاً لجزء واحد من عالم الروح الوسيط - وللخيال الفني.

وفي مواجهة الرمزية الأدبية العربية في المثال الخاص بابن الفارض، نتحقق بصورة مقارنة من عدم قدرتنا على الاعتماد عليه إلا قليلاً إذا كنا نبحث عن ذخيرة فوق أدبية من تكافؤات في قراءة رمزية لقصيدة ما مثل تلك التي بين أيدينا. فالقصة الرمزية الأساسية في القصيدة، كما لحظنا من قبل، لم تَسعَ حتى وراء التعبير عن نفسها من خلال لغة من التكافؤات مباشرة قابلة للنقل مع ما يمكن أن يسمى شرطاً موضوعياً.



وبدلاً من ذلك جاء تعبيرها من خلال الشكل والبنية، ومن خلال وسائل أدبية على نحو بارز. وإذا كان السؤال عن شفرة رمزية بديلة ينشأ مع ذلك، فلعله ينبغي علينا ألا نطرحه خارج التقليد الأدبي العربي الوسيط ذي الشروح الحرفية بصورة قريبة، والتحليلي بصورة مؤلفة من عناصر بسيطة كثيرة. وفي هذا النمط من الشرح يُفسَّر بيت الشعر كلمةً كلمةً وفي مستويات صرفية، وتركيبية، ومعجمية دلالية بصورة أساسية، ويتلوها عادةً شرح نثري للمحتوى العام. ولا يختلف عن هذا المدخل الفيلولوجي المعيارى ما يُقدِّم من شرح لبيت شعر صوفي-رمزي إلا من حيث أنه يُزوّد الشرح الدلالي بقائمة إضافية، وفي النهاية جدُّ مسهبة، من التكافؤات الرمزية لكل الإشارات الضمنية "الخارجية" الوثيقة الصلة بالجانب المعجمي، والذي يصبح بعده نشر المحتوى خلاصةً للمقصد الصوفي.

ويأتي مثال مسهب للغاية للشرح الرمزي من الصوفي الكبير والرمزي الهرمسي {المبهم} ابن عربي، الذي زوّد (افتراضاً تحت ضغط، ولكن دون شك كذلك بسبب إعادة تفكيره وبحسه الأبعد عن المعنى) مجموعته الغنائية وإن لم تكن مصنفة تصنيفاً شعرياً راقياً، والمُعنونة بصورة موفقة ترجمان الأشواق<sup>(٧٦)</sup>، بـ "تفسير" تعويضي مفصل بصورة متطرفة نقدياً. ولكن شرحه يبدو واقعاً في فُحْ منطقه الهرمسي الخاص، ومنفصلاً ومقصوراً فهمه وباطنياً. ولم يكن لنصه الشعري أن يخدمه أي شيء آخر من حيث إنقاذ المادة الصوفية المتواضعة المشمولة في ديوانه، ولو أن المظهر الرمزي العام أمكن الاحتفاظ به. وباختصار، إن النتيجة هي أن الشرح بطور بصورة واسعة مجال محتواه الخاص، متناولاً الشعر وكأنه مجرد "نقطة انطلاق"، في حين أن الشعر، ذاهباً في طرقه التقليدية الخاصة، لا يتمكن أبداً تمام التمكن من تسويغ تهويمات الخيال الرمزي للشرح. وفي النهاية، فإن شرحاً كهذا لا يرقى إلى أن يكون حتى بديلاً للشعر. ويجمع منهج ابن عربي التأويلي الرئيس الاشتقاق المتجذّر فيلولوجياً مع رمزية ارتباط المفاهيم المحفّر شكلياً. ولكن ليس دائماً نفسياً. باستثناء الإدراكات الحسية. وهو بذلك يحصل

على هرمسية مكثفة في نسيجها الرمزي ولكن محدودة في مجالها التجريبي . وهكذا ينتهي بيت من الشعر بعد آخر والمعنى واحد، حتى لو كانت وسائل مختلفة هي التي تقترحه على انحاء متقلبة . وثمة كلمات مهمة ثقافياً-كلاسيكياً، ذات دلالة منطمة شعرياً، تُخْتَزَلْ إلى حالات صوفية أو مفاهيم لاهوتية، وذلك في حين أنها تقريباً غير متصلة بالمستويات الممكنة لقراءة الابيات المفهومة ضمنياً حتى في اتجاه عكسي للحالة النفسية فيها . وتشير "الطلول" البدوية إلى أسماء مقدسة لدى الغنوصيين<sup>(٧٧)</sup>، وإلى مظاهر الاشكال، وإلى المطر أو الندى، وإلى الدموع<sup>(٧٨)</sup>، فقط كي تحتفظ في بيت آخر بتماثل مع معناها الراهن شعرياً ولكن في الوقت نفسه تأتي لتعني "إشارة طبيعية، علامة" أو ما يبقى من ذلك<sup>(٧٩)</sup>، إلخ . ولا شك في أن ثراء المعاني المعجمية والمعاني الضمنية لكلمة "طلول" يكفل تناغماً عريضاً بين "التكافؤات" الصوفية، ولكن في كل حالة، أو بالأحرى على سبيل الشرط المسبق، فإن هذه "التكافؤات" يجب أن تكون مشتقة من داخل القصيدة بوصفها تكافؤات صُورِيَّةَ imagist حقيقية وأصداء رمزية متناغمة مع قاعدتها الدلالية المفعلة شعرياً . هذا وإلا فإن شرحاً صوفياً-رمزياً، يرفض أن يكون مرتبطاً بالقصيدة التي ولدته يُنْحَطُّ إلى تمرين في التاويلات الصوفية المتقلبة، يقوم كلياً على حساب رحمة الدلالي الاول، والذي هو القصيدة .

ومِمَّا يدعو إلى الأسف أن انفصلاً كهذا كان له أن يميّز الشرح الصوفي لابن عربي، وذلك لانه، بوصفه إجراءً تاويلياً مطبقاً على نص شعري، يمثل تجديداً استثنائياً بالنسبة إلى المشهد التاويلي-الفيلولوجي العربي، وكان يمكن له أن يمثل إسهاماً خيالياً مطلوباً بإلحاح من أجل خلق "تاويل" شعري عربي من طبقة "أعلى" . وبهذه الصفة كان يجب أن يسمح له بأن يعبر حاجز مجال الشرح المحدود بصورة ضيقة، الذي لم يكن في الممارسة التحريرية العربية الكلاسيكية أكثر من وسيلة قراءة فيلولوجية، ولا يزال كذلك -إلى تاويل نصي يكون أحد المحتويات الجوهرية للنقد الأدبي العربي . وهنا كان يمكن أن يقدم بديلاً منعشاً للإخلاص الضيق الكئيب للنقد البلاغي المؤسس والتنظير التصنيفي .

إن ابن عربي يمتلك في حقيقة الأمر الفكرة التفسيرية، إن لم يكن يمتلك معها المنهج، الذي ينجز به على نحو دقيق اختراقاً مفاجئاً كهذا. إن اعتماده غير المحجم على الاشتقاق بوصفه نهجاً تأويلياً إلى النص الشعري، وفي هذه الحالة نصه هو، كان قادراً على إنتاج شيء، اقترب أحياناً من أن يكون محاولة نقدية-تأويلية في "القراءة". ومع ذلك، فابن عربي الشاعر دائماً ما يختفي تقريباً من تلك القراءة بمجرد أن يظهر ابن عربي المؤول. ومن ثم لم يعد المؤول في خدمة شعره. وبدلاً من ذلك، يُوَجَّه نفسه كلها بطريقة معاكسة إلى حد ما حتى ليصبح بطريقة عرضية من نصية مختلفة- نصية الإلزام الصوفي المفعّل، وإن كان ذا صياغة ذاتية آنئذٍ. وعلى نحو صحيح تماماً، يسمّي ابن عربي تأثير هذه النصية "ترجمان الأشواق"، وذلك لأن في تكون "الأشواق"، أو "الرغبات"، هي أشواق الصوفي، بصرف النظر عن النص الشعري الموجود بصورة مستقلة دائماً، كما لو كان منفصلاً بصورة موضوعية. والنتيجة النهائية هي أن المنهج الاشتقاقي لابن عربي، على الرغم من كونه بمعنى نظري خالص منعشاً بطريقة عجيبة، ومفعماً بإمكانات نقدية، ما إن ضلَّ عن طريقه في تطبيقه الأصلي، حتى أهمله النقاد العرب اللاحقون والمؤولون الصوفيون على قدم المساواة.

ويكمنُ مثالٌ آخر للتأثيرات المختلطة لمنهج ابن عربي الاشتقاقي في فهمه الاستقرائي النصي لكلمة "شُعْب"، والتي تعني في العادة "مُراً جبلياً" وهو كذلك اسم مكان. وبالنسبة إلى ابن عربي يصبح "طريقاً إلى القلب"، ولأن الكلمة تتضمن حالة الجبال، فهي تأتي كذلك لتدلُّ على "حالة صوفية دائمة"، في مقابل حالة "انتقالية" (٨٠). وهنا يكون الارتباط النهائي مع الدلالة النعتية للجبال بوصفها "رَوَاسِر" (أي ثابتة، راسية بثبات، راسخة).

وعلى نحو أكثر توفيقاً بكثير من الناحية الشعرية، ومن الناحية التجريبية-الصوفية، اشتقاق ابن عربي الذي يستخلصه من اسم المكان؛ "لعلع"، والذي يمكن أن يعني "وميضاً" أو "سراباً". وهو يأتي ليعني حالة صوفية من الحيرة والارتباك، ولكنه يعني

كذلك حالة من "التوَلُّع" (٨١)، والتي نعلم عنها فيما بعد، بوصفها "توهُّجاً"، أنها كذلك حالة من الانفعال الصوفي (٨٢).

وفي الجملة، تَمِيلُ اللغة التاويلية لرمزية مثل رمزية ابن عربي إلى أن تصبح كلياً هرمسية {مبهمة}، وبالتالي تحرم القارئ شيئاً يسيراً من إطار موضوعي لمرجعية ثقافية ظرفية، خصوصاً أن الهرمسية الصوفية في التأويل الشعري لَمْ يَكُنْ يُقْصَدُ منها أبداً أن تدخل في التقليد النقدي الشكلي للشعر العربي. لقد استفادت تلك اللغة ببساطة من الطبيعة الحارِجية التقنية لاداء ذلك الشعر المتشابهة نقدياً في الحد الأدنى، والتي كانت الشرح الفيلولوجي. وحتى هذا الجانب من التقليد النقدي، مع ذلك، بعد أن تكون الاهداف الفيلولوجية قد تحققت في أضيق الحدود واستنفدت، فجانب له المقدرة على الكشف عن طبقات قصيدة ما ذات معنى فوري أو معنى بعيد على السواء، أو على الأقل عدم تشويبهما؛ ويحدث هذا، من المنظور النقدي التقليدي، حيث تقع مملكة الشعر بصورة حقيقية. ومن ناحية أخرى، وفي شعر مؤول "كلياً" تأويلاً هرمسياً، يكسر التصنيف الرمزي للمعجم الشعري الاعتماد المتبادل المتناغم بين الحالة النفسية والصورة من جهة ووسيلة نقلهما العاطفية والحسية من جهة أخرى. إن الكلمات تجازف بالظهور مثل جذور عارية، مستأصلة، تاركة الخيال في أفضل الأحوال في حالة اندهاش. وتفتقر كلمات كهذه، وقد اجتمعت فيما نسميه "لغة شعرية"، إلى الاتصال ببعضها بعضاً كما تفتقر إلى قابلية الاختراق بالنسبة إلى القارئ. لقد فقدت هذه الكلمات كل الإسقاط-الحسي، والمطاوعة، والبُعديّة. وما يحققه فهم الشعر الصوفي في محتواه عبر الشرح الهرمسي هو لاهوتية للصوفية، عبارة عن مخطط تجريدي لأفكار فوق شعرية. أما الصوفية التي هي تجربة، والتي يجب أن تكون كذلك تجربة شعرية، ففتلت من هذا التشكيل للمفهوم على نحو كلي. وعلى نحو لا يختلف عن التأويل المجازي الترميزي المسيحي، والذي في تأثيره على أحداث فعلية، على حدّ تعبير إريك أوبراخ، "كان يبدّد محتوى واقعها، تاركاً لها محتوى معناها وحسب" (٨٣)، فإن هذا النوع من القراءة

الرمزية نحو الشعر بدلاً من أن تكون للشعر تفرض صرامة غير محتملة جمالياً على كل شيء تلمسه.

أما كيف يتحوّل "الواقع"، في سياق مسيحي مواز، إلى تجريد عبر العين الوسيطة المسوخة مجازياً فامر يمكن توضيحه من خلال مقطع من كتاب عن حيوانات وأشياء أخرى *De bestiis et aliis rebus*، الذي طالما نُسبَ إلى هوغو أوف سان فيكتور Hugh of St. Victor، وفيه وصف لحمامة لا يعطيها أكثر من شكل مركّب للمعنى خارج عالم بحر روحاً من الجسد حيث تبدو الأشياء موجودة فحسب إلى المدى الذي "تعني" فيه على نحو قبلي:

لِلْحَمَامَةِ جَنَاحَانِ، تَمَاماً مِثْلَمَا لِلْمَسِيحِيِّ طَرِيقَتَانِ فِي الْحَيَاةِ، الْعَمَلِيَّةُ وَالْثَأْمِلِيَّةُ.  
وَرِيْشُ الْجَنَاحَيْنِ الْأَزْرَقُ هُوَ أَفْكَارُ السَّمَاءِ؛ أَيْ الظَّلَالُ الْمُبْهَمَةُ لِلْجَسَدِ، وَالْأَلْوَانُ  
الْمُتَغَيِّرَةُ الَّتِي تَسْتَدْعِي بَحْراً غَيْرَ هَادِيٍّ، تَرْمِزُ إِلَى مُحِيطِ الْعَاطِفَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الَّذِي  
تُبْحِرُ فِيهِ الْكَنِيسَةُ. وَلَكِنْ لِمَاذَا يَكُونُ لِعَيْنِي الْحَمَامَةِ هَذَا الْوَلْنُ الذَّهَبِيُّ الْجَمِيلُ؟  
لأنَّ الْأَصْفَرَ، لَوْنُ الْفَاكِهَةِ النَّاضِجَةِ، هُوَ أَيْضاً لَوْنُ التَّجَرُّبَةِ وَالنُّضْجِ، وَالْعَيْنَانِ  
الضَّرَّائِيَّانِ لِلْحَمَامَةِ تُمَثِّلَانِ النُّظَرَاتِ الْمَلِيَّةَ بِالْحِكْمَةِ الَّتِي تَفِيضُ بِهَا الْكَنِيسَةُ عَلَى  
الْمُسْتَقْبَلِ. وَعِلَاوَةً عَلَى هَذَا، لِلْحَمَامَةِ قَدَمَانِ حُمْرَاوَانِ، وَذَلِكَ لِأَنَّ الْكَنِيسَةَ  
تَتَحَرَّكُ عَبْرَ الْعَالَمِ وَقَدَمَاهَا فِي دِمَاءِ الشُّهَدَاءِ<sup>(٨٤)</sup>.

في ضرب مشابه من الانفصال عن الموضوع، تصبح الطواويس في شرح ابن عربي أرواح الأفعال الداخلية والخارجية التي تُحْمَلُ نحو أعلى مستوى للطموح. إنها "أرواح تلك الأفعال، وذلك لأنه ليس ثمة فعل مقبول أو طيب أو عادل حتى ينقل عبر روح جميلة أو طموح نبيل. وهذه يقرنها [الشاعر] بالطيور مادامت روحية، ويشير إليها كذلك بوصفها طواويس وذلك لتنوع جمالها"<sup>(٨٥)</sup>.

وعالماً ما تكون الفضيلة الوحيدة للإفراط هي أنه توضيحي بصورة ظاهرة. والعودة إلى أرض محايدة - حتى لو كان لها أن تكون أرضاً ذات تناسب ووضوح كلاسيكي؛

تعني بصورة لا يمكن تجنبها التحلي عن بعض تلك الفصاحة التوضيحية المركزة بإلحاح على هدف بعينه. وهكذا أيضاً، فإن العودة من ترجمان الأشواق لابن عربي إلى قصيدة ابن الفارض أشبه بمواجهة التباسات مشكلات أدبية حقيقية بعد التسامح غير الإشكالي، والمتجمل لما هو النموذجي.

فأولاً، إن قراءة شعر ابن الفارض، في غياب شرح خاص له عليه، تسمح من الحرية التأويلية، حتى لو تحققنا من أن بعض أشكال الشفرة للتكافؤات الصوفية لم تكن بعيدة عن وعي الشاعر. ومع ذلك، يجب على النقاد أن يكونوا حذرين من عدم قبول سلطة نشرة ما ذات حواشٍ وتعليقات صوفية للقصيدة فيما وراء نفس القيود، وداخل نفس الهرمية الراهنة للتهميش على نحو ما يقبلون الحضور المتحفظ المساعد للشروح المعيارية على الأعمال الكلاسيكية أو على أي شعر يؤبه له. وإحدى النشرات من هذا القبيل لديوان ابن الفارض والتي غالباً ما يشار إليها هي تلك التي تُنسب للحسن البوريني (ت ١٦١٥م) وعبد الغني النابلسي (ت ١٧٣١م) (٨٦)، اللذين يعكس شرحهما المشترك ما قد أصبح الصياغة النهائية للمفاهيم الصوفية الإسلامية منسوجة على المعنى السطحي للغة النسب منه.

وهكذا إذا نظرنا إلى البيت الأول من قصيدتنا، نعلم أن "البرق" هو "تجلي الكائن المقدس"؛ وأن الوادي أو "الغور" هو "الجزء الداخلي من الإنسان، والذي يوجد فيه قلب نُفِخَتْ فيه رُوحٌ قُدْسِيَّةٌ؛ وأن البراقع (المرتفعة) هي الأشياء التي تهلك أمام تجلي الوجه الإلهي". وفي البيت الثاني "الغضا" هو "عالم الإمكان". وفي البيت الثالث "نشر الخزامى" هو مرة أخرى "تجلي الكائن المقدس"، في حين أن اسم المكان "حاجر"، وهو غني بإمكانات اشتقاقية (حائط، سد، ملجأ، مانع؛ وارتباطات اشتقاقية أخرى ممكنة، مثل حماية، صدر، عقل، حجر، إلخ). مشروح بوصفه "الغياب المطلق، الاختباء"، والذي يعني بالتالي في الاصطلاحات الصوفية العربية "جوهر مقدس طالما أنه لا يمكن إدراكه إدراكاً مرئياً" (٨٧). وأم القرى، والتي تعرف بانها مكة، هي كذلك "قلب الغنوصي

الكامل وقد استغرقه تأمل اللاهوت ؟ وهلم جرأ (٨٨) . ومن هنا يمكن أن نقراً إعادة سبك للابيات الثلاثة الاولى بالمعنى الصوفي، مع إشارات شعرية ملموسة ملحقة بها (بخط مائل) على النحو التالي :

**البيت الأول.** هَلْ كَانَ تَجَلَّى الكائن المقدس - كَالْبَرِّقِ - يُضِيءُ عُمُقَ قَلْبِي، وَقَدْ تُفَعِّتُ فِيهِ رُوحَ إِلَهِيَّةٍ - آتِيَةً مِنْ عُمُقِ الْقَوْرِ - أَمْ أَنْ كُلُّ مَا يُهْلِكُ اخْتَفَى فِي التَّجَلِّي المضيءِ لِلْوَجْهِ الإلهي - مِثْلَ بَرَاقِعِ مَرْتَفَعَةٍ عَنْ وَجْهِ لَيْلَى؟ (٨٩)

**البيت الثاني.** هَلْ كَانَتْ مَادَّةٌ رَهِيْفَةٌ أَصَابَهَا الْحُضُورُ الإلهيُّ بِالتَّوَهُُّجِ فِي ظِلَامِ عَالَمِ الْمُحْكَمِينَ والذي تَأْمُرُهُ كَلِمَةُ اللَّهِ أَنْ يَكُونَ فَيَكُونُ - هَلْ كَانَتْ سَلْمَى وَنَارَ الْغُضَا - أَمْ أَنَّ الْحُمْرَةَ، التي تَكْشِفُ عنها الشَّفَاهُ الْمُتَفَرِّجَةُ مُتَطَاهِرَةٌ بِالْإِتْسَامِ، حُمْرَةُ الْعُيُونِ الْبَاكِيةِ الْخَائِفَةِ مِنَ الْفَقْدِ الْمَفَاجِئِ لِلْحُضُورِ الإلهي - أَكَانَتْ بَعْدُ ابْتِسَامَةً سَلْمَى مِنْ خِلَالِ عُيُونٍ دَامِغَةٍ؟

**البيت الثالث.** أَكَانَ كَائِنًا إِلَهِيًّا مُتَجَلِّيًا، مُنْبَثِقًا، أَمْ كَانَ حُضُورَ الْخَفَاءِ الْمُطْلَقِ لِلْجَوْهَرِ الإلهيِّ كَمَا يَكْشِفُ عَنْ نَفْسِهِ فِي جَمَالِ أَسْمَائِهِ فِي مَكَّةَ، وَالتي هي قَلْبُ الْغُثُوصِيِّ الْكَامِلِ وقد استغرقه تأمل اللاهوت - أَكَانَ نَشْرَ الْخَزَامَى، أَمْ بَلَسْمًا خَارِجًا مِنْ حَاجِرٍ، خَارِجًا مِنْ أُمِّ الْقُرَى - أَمْ كَانَ الْحُضُورُ الإلهيُّ غَيْرَ قَابِلٍ لِلْقِرَاءَةِ أَمَامَ قُدْرَاتِ الْعَقْلِ، هُوَ الَّذِي يَظْهَرُ لِلْغُثُوصِيِّ الْحَقِيقِيِّ فَحَسَبَ - نَشْرًا لِلخَارِجِ مِثْلَ عَطْرِ عَرَّةٍ؟

وإذا كانت شروح الشعر العربية الفيلولوجية والتفسيرية تعاني على وجه العموم من صياغة غير شعرية بصورة جلية، وليس شرح البوريني والنايلسي استثناءً، فلا يعني هذا أن افتقارها للمعنى الشعري يجب أن يُنسَبَ إلى البيت المشروح أو القصيدة نفسها. ولكنه يعني أنه كان ثمة اعتدال بعينه ملحوظ على نحو خارجي في المداخل النقدية الوسيطة إلى "المعنى" . وهذا الاعتدال، الذي احتفظ على أيدي أجيال من الشراح الفيلولوجيين بنمطه المنفصل عن الوجود، وتقريباً يمكن أن نقول إنه احتفظ بأسلوبه

الخاص من مقاومة "وظيفية" للشعر، يمكن أن يكون قد انعكس عليه التناقض الظاهري الحاضر دوماً لمستويات وجود الشعر الوسيط. إن عدم الثقة النقدية الوسيطة في الشعر بوصفه ممتلكاً للمعنى بذاته، وبوصفه مُركَّبٌ قِيمٍ مع غلط جمالي من الوجود، مكتفٍ ذاتياً، كانت قد رُحِّبَت ترحيباً تاماً بكل الاتهامات الموجهة ضد الشعر بوصفه أداة مضللة بصورة رئيسية. ولهذا بُذِلَ جهدٌ نقديٌّ كبيرٌ كي يقضي بطريقة ما على الإيهام الساحر للمظهر الخارجي للشعر، مركزاً بالتالي، وبحماسة مندفعة أكبر، على العناصر التي يمكن الحصول عليها بالتفكير العقلي والقابلة للاستخدام بصورة فعالة في الشعر. وقد استُنْفِذَت طاقة نقدية كبيرة في سبيل التعريفات الدقيقة للمعنى بوصفها مجرد دلالات شكلية، ووجَّهَ اهتمامٌ غير قليل إلى معوقات كهذه بوصفها تمام العبارة (المعنى) في بيت شعر (المعنى المفيد) وإلى أشكال أخرى من الاعتماد الوظيفي المتبادل بين البلاغة والمنطق.

وفي النهاية عندما عُبِسَت معايير القيم الشعرية، مع ظهور الضميرة الصوفية-الرمزية في الشعر العربي، أصبح الشعر فجأة أداة ناقلة للمعنى الرمزي إلى أقصى حدٍّ بصورة واضحة. ولكنه ظل مجرد أداة ناقلة فحسب. فلم يكن من السهل للمعنى أن يُدرِّكه الشراح الملتزمون بالتقليد الشعري بوصفه كامناً في العبارة الشعرية نفسها، أو حتى بدرجة أقل في اللغة الشكلية للبنية الشعرية. وكان المستوى الوحيد للمعنى المتاح للشرح هو النظام المركَّب شعرياً للتكافؤات الرمزية الخارجية. ولم يكن شارح الشعر التقليدي قادراً، حتى وهو يعرف أن شعر الصوفية كان بصورة ما الرسالة نفسها، وأنه كان مسموحاً لهذا الشعر بصورة تامة أن يكون حاملاً للمعنى، على أن يخلص نفسه من المفهوم القديم للشعر بوصفه شعراً، تفرَّره في جوهره ثنائية بين الشكل والمعنى. ومثل هذا الشارح كان قد وَضَعَ ثقته في الشكل وَنَزَعَهَا من المعنى، في حين أن الأمر أصبح لديه الآن العكس. كما أن ثقته القديمة في الشكل لم تكن غير متحيِّزة كذلك. لقد كان يعرف طوال الوقت أن الشكل مُضَلَّلٌ، وأن شعر القراءة الأولى، هو شعر القراءة



الاستطيقية، بمعنى أنه كان فقط كذباً جميلاً. ومواجهاً في الوقت الحاضر بشعر يريد بإلحاح أن يكون شعراً معنًى، أصبح وعي هذا الشارح بوجود فجوة بين الشكل والمحتوى وعياً أكثر حدة. وإذا كان الشعر في طريقة وجوده كذباً، إذن فاي معنى، أو حقيقة، اشتمل عليها كان لا بُد أن تكون قابلة للانفصال أو قابلة للتجريد، لأن الحقيقة يمكن أن تتعاش فحسب مع اللا حقيقة مادامت تستطيع أن تحتفظ بانفصالها. إن فهماً كهذا للحقيقة والمعنى في الشعر الرمزي قدّم جدلاً قوي الحجة للقُطْبِيَّةِ التالية بين الشكل والمعنى.

لا تزال قراءة شروح الشعر العربي الصوفي الوسيط أقصر طُرُقنا إلى هذه المسائل، والتي كان ينبغي أن تجد مكانها بين موضوعات أساسية في النظرية الأدبية والنقد العربي فيما وراء "النوع" الضيق للشرح. وكما رأينا في حالة ابن عربي، مع ذلك، فإنه حتى الشاعر الصوفي الرمزي في تعليقه على عمله الشعري الخاص لا يتمكن من الإفلات من حقيقة كونه مرتبطاً بتقليد الشرح الفيلولوجي، المؤسس على ثنائية الشكل والمعنى، والذي يهدف إلى بناء المعنى من خلال تكافؤات فوق شعرية. وبعد أن يتم إنجاز بناء كهذا - أو موقع أعلى - للمعنى "الحقيقي"، يتوقف الشارح - الناقد عن إبداء اهتمامه بالحضور الشكلي لـ "الكذب" الشعري نفسه. وهكذا فإن ما قد جعل التاويل الرمزي ممكناً يجعل الخطوة التالية إلى النقد الأدبي مستحيلة.

بل إننا يمكن أن نحصل على وصف أوضح لهذا الوجود المفارق ظاهرياً للشعر بوصفه زيفاً وبوصفه حاملاً للحقيقة في الوقت نفسه من التجربة الرمزية الاليجورية في شعر العصور الوسطى اللاتينية، والتي هي معاصرة كلياً لتنامي الرمزية الشعرية العربية - الإسلامية. وهكذا يجعل آلن أوف ليل Alan of Lille (ت ١٢٠٢م)، في عن نذب الطبيعة *De planctu naturae*، السيدة الطبيعة تقول عن الشعر ما يلي:

إن قيثارة الشعر تضح بزيف متذبذب على الصدفة الحرفية الخارجية لقصيدته ما، لكنها داخلياً تعطي معنى خفياً وعميقاً لأولئك الذين يستمعون. ويجد الإنسان

الذي يقرأ بفهم ثاقب، بعد أن يكون قد نزع عنها {أي القيثارة} صدفة الزيف الخارجية، النواة السائغة للحقيقة ملفوفة داخلها (٩٠).

وهنا، أيضاً، تبدو استساغة نواة الحقيقة إمكانية فحسب على حساب نزع القشرة الخارجية للزيف. وإذا وضعنا في حسباننا أن المتحدث هنا هو الشاعر نفسه - بله أن يكون الشارح - تحققنا من المدى الذي وصل إليه "العقل الرمزي" الوسيط، على حد التعبير المناسب لبير تشنو Père Chenu (٩١)، من التحرر من الوعي الذاتي نظراً إلى التعارض بين الحقيقة العنيدة لوجود الشعر في محيط فكري من التحلي عن الحق الذاتي والإدراك بأن حقائق "الروح" وحقائق "القلب المبصر"، في مراوغتها وسرعة زوالها بوصفها حالات للتجربة والمعرفة، لم تزل تطالب بقوة الحضور المادي المتشكّل في الفاظ. وكانت محاولة استيعاب هذه الحقائق في الشعر تعني أن نؤكد التناقض الظاهري، على نحو يشبه قولهم لا يُقْلُ الحديد إلا الحديد. لقد وقف الشاعر الوسيط، وخصوصاً شاعر "العقل الرمزي"، مواجهاً شعرة المعتقد على نحو متزايد في براءة مندهشة. لقد كان يراه آتياً إليه وماراً بجانبه مثل نهرٍ ما. وكان يمكن أن يشرب منه، وأن يملا دلاءً منه أو يفرغها في البحر، ولكنه كان يعرف أن النهر خوّان، وأن ليس لديه تحكم حقيقي فيه وأنه، بينما يُجرى يديه في مائه، كان يُقْلَت من قبضته (٩٢).

وعلى نحوٍ جدّ دقيق كان يمكن للرمزية، في هذا المحيط من الغموض بالنسبة إلى الشعر، في هذه العلاقة ما قبل النفسية للحب-الكراهة، أن تتطور، وأن تصل على نحوٍ جدّ عميق، وأن تنتشر على نحوٍ جدّ واسع مع ثقلٍ جدّ قليل من الاهتمام النقدي العام وحتى من التعليل النظري للعملية الشعرية الإبداعية.

ومع ذلك فقد كانت هناك عملية تعليل بعينها مستمرة. وفي حقيقة الأمر قد كانت عملية متلبّثة في الخلفية منذ أن وصف أفلاطون النقد الأدبي النظري بالتناقض الظاهري الذي يسمح للشعر بدخول عالم فكره في حين أنكّر على الشعراء الحق في دخول المملكة الاجتماعية من جمهوريته الفاضلة. ولقد كانت عدم ثقة أفلاطون المبررة عقلياً

في الشعر بوصفه سلاحاً يمكن أن يقع في الأيدي الخطأ، والذي كان حينئذٍ قد انتقل إلى آباء الكنيسة - مثل جيروم وأوغسطين - فقط كي يصل إلى أكمل ازدهار "نظري" له بين الشعراء اللاهوتيين المتحولين إلى الأفلاطونية في أوروبا المسيحية في القرن الثاني عشر<sup>(٩٣)</sup>.

لكن التوكيد الناتج للغموض الشعري أخفق في أن يؤخذ في الحسبان. ومن قبيل التشويش على مستويات غير مستكشفة، كان تطفُّل الظاهرة الشعرية على المنطقة الهادئة من العقل والروح، أو بالأحرى من الرأي والإيمان، قد شُرح فحسب في اتجاه آخر، وسُوِّغ أيضاً في اتجاه آخر. وكانت أسهل طريقة لفعل ذلك هي حصر النقد في مستوى شكلي من ثنائية مقدّمة بشكل محكم، حيث الجانب الشعري بوصفه الشكل والجانب المفاهيمي بوصفه المحتوى، ومن بعدها سوف تضعُ هرميةً قيميةً واضحةً وصارمةً الجانب الشعري في مرتبة أدنى مُستَحَقَّة. وفي هذا المظهر تأكَّد الشعرُ في منفعته، وبدا التناقضُ الظاهري مُعلَّفاً، دون حُلٍّ بالمرّة.

إن التَّحْيِيزَ ضِدَّ الشَّعْرِيّ، وهو ما وجدناه من قبل لدى أفلاطون، هو كذلك أمرٌ واضح في القرآن الكريم، فسورة الشعراء ككل، وليست الآيات ٢٢٤-٢٢٦ فقط، هي اتهام لحاملي الرسالات الزائفة، الذين كانوا خلال تاريخ النبوات المخلصة خصوصاً لكل رسول حقيقي. ولم يحدث أن أُطلق المصطلحُ الصريحُ "الشعراء" على الخصوم إلا في بعثة النبي محمد ﷺ [فحسب]. ولهذا فالشعراء من الغاوين، وطرقهم في الإقناع تلك الأقرب إلى أن تؤدي إلى الغواية ذات سمات مشتركة مع الوسائل التي يستخدمها الرسل الحقيقيون. ويبدو هذا واضحاً في المواجهة بين موسى [عليه السلام] والسحرة المصريين. إذ يستخدم موسى {بأمر ربه} وسائل السحرة. والنتيجة جدٌ بسيطة: فالإرادة الإلهية الأقوى هي التي تفوز. أما المواجهة في بعثة آخر الأنبياء فمسلمٌ بها بصورة ضمنية فقط: فهي تحدث بين النبي ﷺ والشعراء. وهنا، أيضاً، سوف يفوز الأقوى من الخصوم، وسوف يسلم الشعراء في النهاية له، وعلى نحو لا يختلف عن السحرة المصريين الذين سجدوا أمام موسى (الآيات ٤٥-٤٧). وإذا كانت الوسائل المختلفة التي تشكّل الجانب

السحري من الحِجَاجِ المنقِع في كلا الحالتين تسمح فحسب بمناظرة استعارية، فإن الاستعارة البازغة تدور مع ذلك حول الطبيعة الخاصة للفعل السحري-الشعري<sup>(٩٤)</sup>.

ومع ذلك، فيمكن خلال هذا الفعل السحري-الشعري، طالما أنه زعمٌ بمعرفة طبيعة الأشياء، أن تأتي التمثيلات المزودة بحقيقتها الخاصة إلى أن توجد في العقل، وهي تمثيلات افتراضية فحسب، وأشياء متخيَّلة، ولكنها مع ذلك نتاج عملية إبداعية. وإنه لمن خلال هذا الزعم يقترب هذا الفعل السحري-الشعري إلى أقصى حدٍّ من المملكة الدينية للواقع كما أوَّلُه الأنبياءُ إبداعياً في عبارات إنسانية، إذا جاز التعبير. وفي النهاية، إن الادعاء هو ادعاء بما هو حقيقي، والنزاع contention، هو، أيضاً، نزاع من أجل ما هو حقيقي. ويصبح النزاع أقلَّ تركيزاً واستهدافاً بمجرد أن يتحوَّل التعبير الديني لرؤيا الحقيقي إلى عملية صياغة مفاهيم لاهوتية، تعاونها فلسفة تعيش خارج ذاتها بوصفها منطقاً. وهنا يصل الانفصال الناتج للغة إلى الجذور. ويفقد الجدال المنطقي لاهوتياً الاشتراك اللغوي بينه وبين الفعل الشعري. وتأخذ كراهةُ الإبعاد الآن مكان ما كان ذات مرة كراهةُ الخلاف. وعلاوة على هذا، وكما من المحتمل أن هربرت ريد يريد أن يقول، إلى المدى الذي يحتفظ فيه الشعر-وخصوصاً، خلال لغة الرمز-بقبضته الأصلية على الفعل الإبداعي للروح والخيال، فإن اللاهوت والفلسفة سوف يكونان فيما يتعلق بالشعر في العلاقة ذات الأثر الرجعي للشروح<sup>(٩٥)</sup>.

لَيْسَ ثَمَّةُ إنْكَارٍ أَنْ فَهْمًا صُوفِيًّا لِقَصِيدَةِ ابْنِ الْفَارُضِ أَمْرٌ مُمَكِّنٌ. وأكثر من هذا: يجب أن يسلم المرءُ بأنه دون فهم كهذا، أو قراءة كهذه، فإن ما هو حقيقي بصورة تجريبية في القصيدة سوف يَفْقَدُ بَعْدِيَّتَهُ الْكَامِلَةَ. فكثافة التجربة في القصيدة سوف تُضَعِفُ نَفْسَهَا أَكْثَرَ مِنَ الْإِزْمِ فِي الْغُمُوضِ الْجَمَالِيِّ لِعِبَارَاتٍ وَمَوْضُوعَاتٍ جِدُّ تَقْلِيدِيَّةٍ. وسوف يظلُّ أَمَلُ الْقَصِيدَةِ وَعَيْاً، كما في المقدمة {إلى أناشيد غنائية} لوردزورث، بالكلمات في نظام موسيقي، من أجل أن توجدَ وَهِيَ حُلُوةٌ "مِنْ أَجْلِ ذَاتِهَا، عَاطِفَةٌ وَنُفُودًا"<sup>(٩٦)</sup>. أو، كما في القصيدة الغنائية لدانتي، ينبغي أن تكون القصيدة قادرةً

على أن تقول لنا: "وَلْتَنْظُرْ عَلَى الْأَقْلُ كَمْ أَنَا جَمِيلَةٌ" (٩٧). ولكن البنية الشكلية المتوازنة على نحو مرهف، المتعاسكة من خلال المطلب الصوفي لروح الشاعر، سوف تتوقف عن أن تكون واضحة بذاتها إلى هذا الحد. وسوف ترتد القصيدة إلى كونها خليطاً مُسَهَباً من عناصر نسيبية ذات قُوَّةٍ ولكن غير مترابطة. ولهذا فمهما يحاول المرء أن يظل غير متأثر بالإبهام المفروض، المخطَّط للماهوت الصوفي وهو يبرز من شروح القصيدة التأويلية، ومهما يحاول المرء أن ينأى بنفسه عن شرك الصرامة المتكلفة للتكافؤات الصوفية المقابلة، فإن قصيدة ابن الفارض هي كذلك، إلى المدى نفسه القابل للإدراك والذي هو كُلُّ قُنْيٍ تَامٍ في ذاته، تسجيل لاستجابة إلى نشاطات بعينها لروح مصممة على استعادة ذاتها من خلال قفزة أو إيماء متعالية. ومع ذلك، فهي، بوصفها قصيدة، وخصوصاً بوصفها قصيدة عربية نمت من خلال تقليدٍ محدّد الشكل والجنس على نحوٍ دقيقٍ للغاية، تُفرضُ على نفسها قيّد التحديد والتعبير اللفظي النمطي.

وهذه القيود، من ثم، هي كذلك الأفق الحقيقي للرؤية الشعرية المتاحة بالمعنى الأدبي-التاريخي. وما يبقى مرةً أخرى، بعد كل الاستكشافات الخلفية التوترات القابلة للتحديد تاريخياً في اللغة الشعرية، وللصراعات بين الرسالة والوسيلة، وللبُعْدِية المعزولة للبنية الفوقية لصوفية نقيّة تريد أن تتسامى فوق كُلِّ من المعنى الشعري والوسيلة الشعرية، هو القصيدة نفسها: مصقولة إمكاناً، أكثر تعقيداً بال تأكيد، ولكنها لا تزال القصيدة نفسها. وبهذه الصفة تعود بنا إلى المشكلة الرئيسة التي اهتمنا بها من البداية إلى النهاية، وإن كانت حدودها الخارجية تبدو دائماً غنيّة جداً في تعقيداتها. وهذه المشكلة بالدليل المتواصل هي الوجود داخل النوع الأدبي الغنائي العربي ذي العناصر البنيوية الجوهرية، وهي عناصر نموذجية أصلية وحضورها في القصيدة حضور رموز ثابتة، حاملة للمعنى؛ وهي تمثل علاوة على ذلك حقيقة أن كل رمز كهذا مُعَبَّر عنه في تكميقات موضوعاتية جوهرية. إن التوى النموذجية الأصلية تزود الشعر العربي بذخيرته المشروعة الوحيدة بشكل أصيل من الإشارات الرمزية، ولكنها تقع كذلك

مغمورة غمراً عميقاً في الشأن الشعري إلى درجة لا يمكن إدراكها إدراكاً واعياً في عصر كانت أنظاره مُنصبّة على أهداف نقدية أخرى.

لقد كانت هذه الرموز تشير إلى الاهتمامات الرئيسية للشعر العربي في كل عصوره وفي كل مراحل تطوره. وقد مكّنت تكثيفات التيمات التي تبلورت حول هذه الرموز النموذجية الأصلية قصيدة ما كي تُبنى، وبالتالي تقدّم ثمناً للحبك والتمدد فيما كان بصورة أساسية عبارة رمزية. وكان نسيج القصيدة هو في المقام الأول ما كان في ذهن الشراح والمنظرين في العصور الوسطى، وما كانوا يظنون أنه يمكن أن يُشرّح في اتجاه آخر بوصفه شكلاً بعد أن تمّ استنقاذ المعنى. إن حقيقة كون المعنى نفسه غير قابل للانفصال من خلال شفرة تكافؤات من المستويين الآخرين، وكونه مفهوماً وموضوعاً في النسيج الشعري، وليس عبر إعادة تفكير في أي مذهب صوفي محدّد، وكونه، إذا انفصل اضطراباً، يمكن أن يصبح فقط شيئاً غير ما أراد الشاعر أن يقول؛ فإن هذا لم يدخل في النظرية الوسيطة للرمز بوصفه مشتقاً من الشروح الصوفية<sup>(٩٨)</sup>. إن التفسير المؤسّس على فرض تكافؤات صوفية بصورة حرفية تفسير مضلل عندما يطبق على شعر مثل شعر ابن الفارض. وأياً كانت الطريقة التي تستمرّ بها الفعالية الرمزية للمعنى فإن هذه العملية تفعل ذلك فقط بقدر ما تعتمد على النماذج الأصلية الرمزية المركزية التي تشكّل أساس كل الشعر العربي. ولا تنتج التكافؤات الصوفية بوصفها بديلاً وحيداً لمعنى القصيدة إعادة سبّك لا شعرية فحسب بل لا رمزية كذلك. ولا تزال كل الطاقة الرمزية تكمن في القصيدة، وتحتاج الرمزية بوصفها تجربة إلى تلك الطاقة، ذلك لأن الرمزية دون هذه الطاقة تتحوّل إلى مجرد نظرية لاهوتية للصوفية، عبارة عن مخطط مفروض من الخارج.

ولو عدنا إلى قصيدة ابن الفارض مرّة أخرى، لتحقّقنا من أننا أكملنا دائرة كاملة، رجوعاً إلى المشكلات المطروحة بداية بقوة النفاذ الرمزية المتنامية للنسب المتجذّر كلاسيكياً. وهذا النسب، كما قد عرفنا، يتطلّب، نقدياً، تجديداً مستمراً من التأويل حتى وهو يجدد نفسه باستمرار في بوتقة الحميائي {الساحر/الشاعر} وهي بوتقة ذات

رؤية شعرية تُصَفَّى من خلال التغيرات التاريخية في الحالات النفسية والانشغالات الجديدة. لقد كانت الرؤية الشعرية للمصوفي ابن الفارض {رؤيا} ذات تناقضات متعارضة في مظهرها. ففيها يُقَابَل في قُطْبِيَّةٍ مشحونة بدرجة عالية بين جَذَلٍ مَشْبُوبٍ للتجربة المُقَيَّدَةِ حَسِيًّا والحاجة إلى التسامي فوق المادة، إلى إنجاز تحرير كُلِّيٍّ، إلى تَجْرِيدٍ للروح. وَتَنَاقُضٌ كهذا، غيرُ قابِلٍ للتجنُّبِ في صوفيةٍ متعاليةٍ (في مقابل صوفية قائمة على تعايش المؤمن بوحدة الوجود)، يمكن أن يَجِدَ تجسيدا مناسباً على نحوٍ خاصٍّ ودقيقٍ في نسيب كان قد أصبح مَرْنًا في كُلِّ أبعاده: وهو نسيب يمكن أن يكون مقيداً حَسِيًّا إلى درجة أن يصبح أرضيًّا، انفعاليًّا وتأمليًّا إلى درجة أن يصبح عاطفيًّا، وهو نسيب يمكن أن يجرِّد نفسه من مملكتيَّي الحس والشعور على السواء ويفتح طرقاً إِيْمَانِيَّةً للارتقاءات الصوفية والتوحيّدات المتسامية ذاتيًّا. إن البعد الرمزي الذي سمح بإيماءات كهذه - بكل الطرق الثلاثة، في الحقيقة - كانت بدايته في القصيدة، وكانت بداية القصيدة في النسيب، وكانت بداية النسيب في أشواق جِدِّ قديمة. وهذا هو ما يؤكد ابن الفارض بصورة جليّة في قصيدته، وهذا هو ما يجعل القصيدة ممكن النظر إليها نظراً نقديًّا، وحتى نظراً تأويليًّا حقًّا بالمعنى الصوفي، في إطار التقليد العظيم للأشكال الشعرية العربية وللنماذج الأصلية. وَفَهْمُ العمل الشعري الذي يتيح هذا التقليد هو، بالمعنى المتحكّم فيه نقديًّا، فَهْمٌ أكثر موضوعيًّا مما يتيحهُ كُلُّ اللاهوت غير الشخصي للشفرات والتكافؤات الصوفية. ففيه تحتفظ الكلمات بنسبها حتى عندما تكون رموزاً شفافاً للتساميات؛ وإذ لا يزال نسيب كهذا موجوداً، فليست ثَمَّة حاجة لتجاوز الثراء الداخلي الرمزي القديم للنسيب بحثاً عن شفرات ومفاتيح خارجية. فالمرشدُ إلى كُلِّ شكلٍ شعريٍّ حيٍّ والمفتاح إليه يَكْمُنَانِ في ذاته، ولا يزال النسيب حيًّا في قصيدة ابن الفارض. وفي الحقيقة، فإن النسيب، داخل المنطق التاريخي لعملية تطوره الكلية بوصفه ذخيرةً من الرموز، وفي شفافِيَّتِهِ translucency الحاضرة قد تطوّر إلى أعلى شكل من الحياة أو من مقياس الكفاءة الشعرية. وفي الوقت نفسه، مع ذلك، وصل النسيبُ إلى الحدود الخارجية لتطوُّرٍ كان قد وصلَ إلى مداه الكامل.

## هوامش الفصل الثاني

١- ولكن حتى المتنبّي كان قادراً على أن يقول بعضاً من أجمل قطع النسيب "البدوي". انظر بداية القسم الثاني من الفصل الخامس من هذا الكتاب.

٢- الترجمة الإنجليزية لهاري يوشوا ليون H. J. Leon : في *Pastoral Elegy: An Anthology* (الترجمة الرعوية: مختارات)، تحقيق، ومقدمة، وتعليق، وهوامش لتوماس بيرين هاريسون، الابن Th. P. Harrison [أوستن: مطبعة جامعة تكساس، ١٩٣٩م]، ص ٩٦. [النص الوارد في المتن بالإيطالية وقد أورد المؤلف ترجمة إنجليزية في الهامش، وهي التي ترجمناها إلى العربية في المتن. أما سنازارو فهو شاعر إيطالي اسمه الأول ياكوبو. وسوف يذكر في الكتاب غير مرة، وقد كتب في نابلي عمله بعنوان أوكاديا (١٥٠١-١٥٠٤م) وهو عمل يجمع بين الشعر الرعوي والشعر النثري وقد أثّر في كثير من المؤلفين الأوروبيين - المترجم].

٣- أسامة بن منقذ، المنازل والديار، تحقيق مصطفى حجازي (القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٩٦٨م)، ص ٣-٤. [من الطريف أن نشير هنا، على سبيل التداخل النقدي، إذا جاز التعبير، مع المؤلف إلى أن أسامة بن منقذ يشير في المنازل والديار وفي ديوانه نفسه إلى حكايات تتضمن شعراً وأمثلة شعرية. تتصل بكتابة الشعر على حيطان مسجد أو سور مدينة أو بوابة قصر، وقد مارس ابن منقذ، منذ أول جملة في أول فصل من كتابه، هذه العملية بنفسه على نحو باهر يؤيد اتجاه المؤلف في هذا القسم من الكتاب الرامن، انظر المنازل والديار، ط ٢، (القاهرة: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م، ص ٦، وص ٢٩٨، وديوان أسامة بن منقذ، ط ٢، تحقيق وتقديم أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، (بيروت: عالم الكتب، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م)، ص ٣٢٨، و ٣٣١، و ٣٣٢. وقد أوردنا هذه المواضع وغيرها في فقرة موجزة عن الموضوع بعنوان "كتابة الشعر على الحيطان" في كتابنا الذي يصدر قريباً بعنوان شعرية الكتابة ثقافة القراءة - المترجم].

٤- السابق، ص ٣٠٧. [ذكر المؤلف البيت الأول فقط في الملحق العربي، ص ٢٠٨، مع أنه أورد ترجمة إنجليزية للأبيات الستة المثبتة في المتن. وهي موجودة في المنازل والديار كما أوردها المؤلف، كما أنها وردت في ديوان أسامة بن منقذ، ص ١٢٠ - المترجم].

٥- أبو العلاء المعري، شرح سقط الزند (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٧م)، الكتاب الثاني، مج ٣، ص ٩٧٤. والبيت المذكور هو البيت الخامس من مرثية طويلة (٦٤ بيتاً) تعُدُّ من أفضل القصائد الرثائية في الأدب العربي (على سبيل المثال، عند طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ط ٥ [القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م]، ص ٢١٣-٢١٤).

٦- أورد أسامة بن منقذ البيتين الرابع والخامس فحسب (المنازل والديار، ص ٨). أما بالنسبة إلى البيت الأول وللمقصيدة كلها، انظر البحري، ديوانه، مج ٢، ص ٩٥٩-٩٦١. ومع ذلك، فإننا نجد في هذه الضبعة، بدلاً من منايهم "في البيت الرابع، مطاياهم"، وهي قراءة نادرة مقارنة بالقراءة الأولى.



٧- امرؤ القيس، ديوانه، ص ١١٤. «وعن بعض الإشارات المفيدة إلى مسألة الشعراء الأوائل، وهي إشارات تربط بين امرئ القيس ومهلل بن ربيعة من ناحية وامرئ القيس وابن حذام من ناحية أخرى، نقلاً عن أقوال للجاحظ والشتري وابن سلام الجمحي، انظر عادل الفريجات، الشعراء الجاهليون الأوائل، بيروت: دار المشرق، ١٩٩٤م، ص ٤٥، و ص ٥٤، و ص ٥٩ - المترجم».

٨- ابن سلام الجمحي (طبقات فحول الشعراء، ط ٢، تحقيق محمود محمد شاكر [القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤م]، مج ١، ص ٣٩) هو المصدر الأول الذي اقتبس هذا البيت لامرئ القيس وعلق عليه. ويعطينا حسين عطوان مسحاً شاملاً ومفصلاً، ولكن في النهاية ليس مثمراً تماماً، عن مشكلة ابن حذام أو حذام أو خذام، إلخ. في كتابه مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي، ص ٧٣-٧٨. ومع ذلك فالهم هو حقيقة أن شاعراً مثل المتنبي، بعد امرئ القيس بقرون، سوف يصبّل، في واحد من أفضل مقدمات النسب لديه، بين ذلك الشاعر الذي يلقبه الضباب سلف امرئ القيس وبين ذكرى "شاهد الحب العذري"، عروة بن حزام، وهذا الشاعر نفسه ليس مؤكداً الوجود تاريخياً إلا على نحو ضعيف، وهكذا يحول المتنبي كلا التقليدين إلى تجسيد مركّب مشروح رمزياً من الأسس الشعرية، والذي تستوعب دموعه في كل السحب المطرة التي تمرّ (أو سوف تمرّ) على أطلال مهجورة، متحوّلة داخلياً تحوّلًا خالصاً (المتنبي، ديوانه، مج ٢، ص ٢٦٩):  
وَكَاَنَ كُلُّ سَحَابَةٍ وَقَفَتْ بِهَا تَبْكِي بِعَيْنِي عُرْوَةَ بَنِ حِزَامٍ

٩- أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣م) (صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب)، مج ٥، ص ٥٦-٥٧.

١٠- السابق، مج ١، ص ١١٦. ويبدو أن هناك جواً نقدياً تجديدياً خاصاً كان يتطور في الحقبة الأموية، وكان الفرزدق هو المتحدث باسمه. وهكذا فإن موافقته على بديل النسب الذي قدّمه عمر بن أبي ربيعة لها نظير قريب في موافقته على النسب التقليدي كونه مستبدلاً بتعبير مكرّر لبنت بني هاشم على نحو ما اقترحه الكميّ في قصيدته الهاشمية التي مطلعها:

طَرِبْتُ وما شوقاً إلى البيضِ اطْرَبُ ولا لعباً مِنِّي وَدُو الشوقِ يَلْقَبُ  
وَلَمْ تُلْهِني دار ولا رَسْمٌ مُنْزِلٌ وَلَمْ يَتَطَرَّنِي بَنَانٌ مُخْطَبُ

ويقال إن الفرزدق عندما سمع هذه القصيدة -مطلعها على الأقل- قال للكميّ: "قَدْ طَرِبْتُ إلى شَيْءٍ مَا طَرِبَ إِلَيْهِ أَحَدٌ قَبْلَكَ. فَأَمَّا نَحْنُ فَمَا نَطْرِبُ ولا طَرِبَ مِنْ كَانَ قَبْلَنَا إِلَّا إلى مَا تَرَكْتَ أَنْتَ الطَّرِبَ إِلَيْهِ". ثم أطلق عليه الشهادة التقليدية من أنه "أشعر الشعراء الماضين والحاضرين" (محمد الحفصري، محقق، مهذب الأغاني [القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٢٥م]، مج ٥، ص ٢٠٧-١٢٠٨ وانظر كذلك زكي مبارك، المذهب النبوية في الأدب العربي [القاهرة: دار الشعب، د. ت.]، ص ٨٨).

١١- لا تظهر القصيدة كلها في الأغاني. انظر عمر بن أبي ربيعة، ديوانه (بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٦م)، ص ٢٩٤-٢٩٣.

١٢- ويمكن ان نلاحظ تناولاً رقيقاً وحيوياً مشابهاً عند شاعر غزل أموي آخر، هو وضّاح اليمّين. إن المصادفة التاريخية لاستخدام هذه الحيلة على يد كلا الشاعرين ذات دلالة. وثمة قطعتان غزليتان تقومان على الحوار على نحو خاص ومؤثر لوضّاح اليمّين في الأصفهاني، الأغاني، مج ٨، ص ٢١٦-٢١٧. (انظر كذلك ديوان وضّاح اليمّين وبذيله كتاب "مأساة الشاعر وضّاح"، تأليف محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات، جمعه وقُدّم له وشرحه محمد خير البقاعي، بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م، ص ٤٦-٤٨، و ص ٤٩-٥٠. المترجم). أما أوضح الأمثلة على الغزل في حوار فنجدها عند شاعر يعبر بين الحقيقتين الأمرية والعباسية، هو بشار بن برد. إنه أمر لا يمكن إنكاره أن هذا النمط من القصائد كان تجديداً شكلياً مهماً. وثمة نظرة أكثر شمولية إلى ظاهرة الأسلوب العربي (للشعر) في حوار، وهي لن نفردنا، مع ذلك، إلى شعر الحب ولكن إلى موضوع "العاذلة" العتيقة المستوعبة في القصيدة، بما فيها من حوار يميز بين الشاعر ومحاورته الأثني. ونضمة هذا الحوار مختلفة على نحو مفهوم عن نضمة حوار الغزل. فهي نضمة تأليب، وسخرية، والفة عائلية مادية في مقابل الحماسة الفروسية، وهي في النهاية نضمة مواقف عقلية لا تختلف في نغماتها الخاصة عن مذهب الرواقية والأبيقورية. ومع ذلك، فإن أوضح مظاهر صاحب الموقف الضدي شكلياً في حوار "العاذلة" هو أنه عن حوار رجل إلى امرأة. وهذا يمهّد من ثم لتكييفه النموذجي وتحوله الأسلوبى إلى الغزل.

١٣- أناقش هذه المشكلة بصورة أكثر اكتمالاً في مقالتي "سنية أحمد شوقي"، ص ١٦-١٧.

١٤- من أجل مراجعة مفصلة عن "رؤد" هذا الاتجاه والذي بلغ ذروته عند أبي نواس، انظر محمد مصطفى هدّارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ط ٣ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص ١٥٠-١٥٧.

١٥- أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٣م)، ص ٥٧.

١٦- السابق، ص ٣٧.

١٧- حوثنولد إفرايم لسنج G. E. Lessing، ناثان الحكيم *Nathan der Weise* (شتوتجارت: فيليب ريكلام الابن، ١٩٧٥م) ص ١٠٠ (IV 4). (والعمل المشار إليه هنا هو المسرحية الأخيرة لسنج (١٧٢٩-١٧٨١م) وقد كتبها (١٧٧٩م) وتعد شهادته عن التسامح الديني. ولسنج كاتب مسرحي، وناقد وفيلسوف ألماني. ساعد على تحرير الكتابة الألمانية من التأثيرات الفرنسية النيو كلاسيكية، وحوّل اهتمام الكتاب الألمان إلى الأدب الإنجليزي. وفي مقالته الشهيرة لأوكون (١٧٦٦م) ناقش لسنج العلاقة بين الشعر والرسم. وتعد هذه المقالة أساسية بالنسبة إلى الأفكار الكلاسيكية الألمانية عن الجمال - المترجم).

١٨- من أجل الاطلاع على مناقشة لهذا النمط القصير من النسيب كما يظهر في الشعر الجاهلي وكما يقلّده

حمّاد الراوية، انظر ياكوبي، دراسات عن شعرية القصيدة العربية القديمة، ص ٧-١٨.

١٩- [حسان بن ثابت]، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، تنقيح عبد الرحمن البرقوقي (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م)، ص ١١ (ومن الآن فصاعداً، حسان بن ثابت، ديوانه [١٩٢٩م]).

٢٠- السابق، ص ٢٥٣-٢٥٤.

٢١- [طيبة هي يثرب] مدينة النبي ﷺ، [المعروفة بالمدينة المنورة].

٢٢- حسان بن ثابت، ديوانه (١٩٢٩م)، ص ٨٩.

٢٣- "بلاط" هي منطقة في المدينة بين المسجد النبوي والسوق. و"غرقد" هي المقبرة القديمة في المدينة.

٢٤- واحدة من المواضع الثلاثة المقدسة لرمي الجمرات {في منى}.

٢٥- السابق، ص ٩٤-٩٥.

٢٦- عندما نتتبع تطور هذا التنوع الخاص لقصيدة الرثاء حتى الحقبة العباسية، فسوف نتحقق من كيف يدين شاعر مثل دعبل بن علي الخزاعي (ت ٢٤٤هـ / ٨٥٩م أو ٢٤٦هـ / ٨٦٠م) لحسان بن ثابت. وعلى نحو خاص، تُعدُّ التائية الكبرى للخزاعي، والتي تتغنى بمجد بيت علي وآلهم، مثلاً للتطور الشكلي والرمزي وفي الوقت نفسه للاحتفاظ بنوع أدبي. انظر دعبل بن علي الخزاعي، شعره، تحقيق عبد الكريم الأشتر (دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤م)، ص ٧١-٧٧.

٢٧- [غيلان بن عقبة] ذو الرمة، ديوانه، ط ٢ (دمشق: المكتبة الإسلامية للطبع والنشر، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م)، ص ١٨٢، القصيدة ١٧، و ص ٥٨٧، القصيدة ٦٧. انظر مناقشة هذا الجانب من شعر ذي الرمة في شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م)، ص ٢٦٨. وانظر القصائد التي أشار إليها المؤلف في نشرة عبد القدوس أبو صالح لديوان ذي الرمة، ط ٣، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م، ج ٢، ص ١٣٥٥، ج ٣، ص ١٧٥١، ج ٣، ص ١٤٥١، و ص ١٤٥٣ - المترجم.

٢٨- أبو نواس، ديوانه، ص ٣. وثمة ترجمة إنجليزية للأبيات الستة الأولى من القصيدة في رينولد أ. نيكلسون، لرجعات للشعر والنظر الشرقيين (كمبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٢٢م)، ص ٣١. وثمة ترجمة المانية للقصيدة كلها (٢٥ بيتاً) في الفرد فون كيرمر، ديوان أبي نواس: من أكبر شعراء العرب الفنائيين (فيينا. و. برومير، ١٨٥٥م)، ص ٢٦-٣١. انظر كذلك أدناه، الفصل الخامس، في هامش ٦١، (...) حيث يذكر المؤلف الأبيات الخمسة الأولى بالإنجليزية، ولكننا سوف نورد النص العربي بطبيعة الحال - المترجم.

٢٩- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٨٨، البيت ٤٨.

٣٠- إن فهمنا لمصطلح "بلاطي" ينسجم طوال الوقت مع ما يفهمه سي. س. لويس من الشعر المنشد في أجواء احتفالية بعينها، مثل مهرجان شعري أو منتدى شعري. وشعر كهذا هو كذلك شعر عن النبلاء، مصنوع من أجل النبلاء، ومنشد أحياناً، من قبل نبلاء (التأكيد بالخط المائل من صني). انظر لويس، مقدمة

للفردوس المفقود، ص ١٦، وص ١٩.

٣١. حسان بن ثابت، ديوانه (١٩٢٩)، ص ٢٣٤-٢٣٥.

٣٢. النسيب مقتبس في المنازل والديار لأسامة بن منقذ، ص ٢٨٣-٢٨٤، حيث يستمر لأربعة أبيات إضافية.

٣٣. قدمت هذه المناقشة عن قصيدة أبي العتاهية في الاجتماع السنوي لمركز البحوث الأمريكي في مصر (مدينة نيويورك، أبريل ١٩٨٥م)، تحت عنوان "المشهد الرثائي في القصيدة العربية الكلاسيكية المتأخرة". وبعد أن اكملت مخطوطة هذا الكتاب، وقعت تحت نظري مقالة عن هذه القصيدة لمايكل زويتلر. وعلى الرغم من أنها تغطي بعض جوانب من الموضوع نفسه، فإنها مع ذلك مهتمة بجوانب من الإشارة غير المباشرة والتي لم يكن في نيتي أن أتجه إليها، وذلك كي لا اشتت تركيزي المركزي الشكلي-الرمزي. ومع ذلك، أحد من قبيل الفائدة المضافة فكرة زويتلر عن أن الإشارة إلى الخليفة الهادي في البيت الختامي من القصيدة بوصفه "كبيراً" يمكن أن تكون إشارة قرآنية الأساس إلى موسى، وهو كذلك الاسم المعطى للهادي. وتلقي إشارة كهذه الضوء على السياسة المعقدة لتوالي الخلافة بين هارون الرشيد والهادي. انظر مايكل زويتلر، "شعرية الإشارة في قصيدة أبي العتاهية في مدح الهادي"، أدبيات، د. س. ٣، رقم ١ (١٩٨٩م): ص ١-٢٩.

٣٤. الأصفيهاني، الأغاني، مج ٤، ص ٦٠-٦٢. في السطر ٩، اخترت قراءة أ. ج. أربري لكلمة "الدقيق" بدلاً من "الدفين". انظر لأربري الشعر العربي: مدخل للطلاب (كمبريدج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٦٥م)، ص ٤٩.

٣٥. ١. ريتشارد تيرنر، رؤية المنظر الطبيعي في إيطاليا في عصر النهضة (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٦م)، ص ١٦١.

٣٦. عن الحمر ورموز الفردوس الأخرى، انظر سوزان بينكينتي ستيتكيفيتش، "السكر والخلود: الحمر والصورة الشعرية المرتبطة بها في حديقة المعري"، في فدوى مالطي-دوجلاس، محررة، حجرات نقدية: دراسات في التقليد الأدبي العربي، في أدب الشرق والغرب ٢٥ (١٩٨٩م): ص ٢٩-٤٨.

٣٧. انظر {للورد} بامرون حنج تشاهله هارولد، كانتو {أي قسم} ٤، السطور ٣٠٧-٣١١.

٣٨. تتجه عبارة البيت الختامي في القصيدة نحو النسبة القرآنية للنضج والحكمة إلى عيسى المسيح [عليه السلام] في حين كان لا يزال في المهد (سورة آل عمران، الآية ٤٦، وسورة المائدة، الآية ١١٠).

٣٩. عبر عالم الآثار العراقي عبد الستار العزاوي، والذي قام باكتشافات أثرية مكثفة في منطقة الكوفة والحيرة، في محادثة مفصلة معي عن شكوك جادة حول احتمال وجود أي بناء بحجم يقترب من حجم الخورنق الأسطوري في الجوار المباشر للحيرة القديمة. وهو يرى أن الحيرة نفسها، بوصفها مستوطنة "مدنية"، لا تزال لغزاً محيراً بصورة عالية وخصوصاً فيما يتصل بالحجم الصغير لأبنيتها السابقة، ناهيك عن ذكر الخورنق

الافتراضي في نظر العزاي. ولم يجد العزاي، في أثناء العمل في الحفريات الأثرية لطريق الحج القديمة من الكوفة، أي دليل يؤيد أي تقارير يقال إنها تاريخية عن تاريخية الخورنق (طريق الحج القديم: درب زبدة - محطة ام القرون"، سומר ٤٤ [١٩٨٥-١٩٨٦م]: ص ١٩٩-٢١٣).

ويقدم لنا نص مهم عن وضع الحيرة في أثناء اضطهاد الأمويين الآخرين صورة عن "مدينة أشباح" والتي يمكن أن يختارها لاجئ للاختباء، لاجئ مثل إبراهيم بن سليمان بن عبد الملك، الذي اضطر، غير عارف أي أحد في الخورنق، في الكوفة، على سبيل المثال، إلى البحث عن مخبأ في أطلال الحيرة. وبخبرنا النص أن "المدينة" تواجه الصحراء مباشرة؛ ولكنه يخبرنا كذلك أن بعضاً من أبنيتها على الأقل لا يزال مسقوفاً يمكن الاختباء بها والنظر من فوقها على الريف "المعادي". انظر أسامة بن منقذ، لباب الأدب، تحقيق أحمد صقر القاهرة: دار الكتب السلفية، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م)، ص ١٢٨.

٤. من أجل مناقشة دلالة معبد شيز ومعبد *khvarne* بوصفهما رمزاً للملكية الإيرانية، انظر لارس-إيفار رينجيم، معبد البلورة (للسحرة) والجنة *Gratempel und Paradies*: العلاقات بين إيران وأوروبا في العصر الوسيط (ستكهولم: فالستروم وفهدسترناند، ١٩٥١م)، وخصوصاً ص ٨٦ وما بعدها، و ١١٢ وما بعدها، و ص ٢١٨-٢٢٩.

٤١. وبعيداً عن تناول غير المرضي تماماً على يد ماسينيون لتاريخية الخورنق واشتقاقته في كل من طينتي دائرة المعارف الإسلامية (على سبيل المثال، "الطبعة القديمة"، مج ١، ص ٥٨٥)، ثمة مناقشات مطوّلة ومتعددة الأوجه لـ *khvarne* على يد لارس-إيفار رينجيم في معبد البلورة (للسحرة) والجنة، وعلى يد ه. و. بيلي في مشكلات زرادشتية في كتب القرن التاسع: محاضرات واتانباي كاتراك (أكسفورد: مطبعة كلarendون، ١٩٧١م)، وخصوصاً المقدمة والفصلين الأول والثاني. وعن الخورنق، انظر محجماً فارسياً أحمد معين *Farhang-e Farsi* (طهران: منشورات أمير كبير، ١٩٦٦م)، مج ١ (من القاموس)؛ مع دائرة المعارف) تعطي كلمة *khavarnaq* بوصفها الكلمة المبررة لكلمة *oxran-gah* أو *xoran-gah* ولا بد أن فهم نظامي الاشتقاقي للخورنق مشتق من الطريقة التي وردت بها في عمله *Haft Paykar*. وإنتي كُنتن لتلميذي فرانكلين لويس لمساعدته المعجمية الفارسية الحيرة. (ذكر لي بعض أساتذة اللغة الفارسية أن "خورنق" تأتي من الكلمة الفارسية "خردن گاه"، أي بمعنى صالة المائدة الملكية. وأن معنى "سدير" في الفارسية هو أديرة ثلاثة أو أقبية ثلاثة في قصر ما، مثل الحرم الملك والسلامك-المترجم).

٤٢. تظهر الرواية الكاملة لقصيدة المُنْتَخَلّ اليشكري في الأصمعيات، ص ٥٨-٦١، القصيدة ٤١. وفيها يقع موتيف الخورنق ببراءة في "ختم" منجز إنجازاً حسناً، واع بشكله على نحو كامل. ومع ذلك، فإن هذا التدخل إلى وصف القصيدة هو تقريباً "مبتكر" أكثر مما ينبغي بالنسبة إلى قصيدة مبكرة. انظر مناقشة لرواية أبي تمام في الحماسة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ص ٣٠٧-٣١١.

٤٣- قصيدة الأسود بن يعفر النهشلي هي رقم ٤٤ في المفضليات (ليال)، ص ٤٤٩، البيت ٩. انظر كذلك ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مج ١، ص ٤٤٤، وديوان الشاعر، تحقيق نوري حمودي القيسي (بغداد: مطبعة الجمهورية، ١٩٧٠م)، ص ٢٦-٢٨، والشرح الوسيط لكتاب فن الشعر لأرسطو لابن رشد، ترجمة تشارلز باترورث (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٨٦م)، ص ١٣٥.

٤٤- طرفة بن العبد، ديوانه، تحقيق ذرّة الخطيب ولطفي الصقّال (دمشق: مطبعة دار الكتاب، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)، ص ١٥٣.

٤٥- انظر شرح معلقة طرفة في الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٢٣.

٤٦- السابق، ص ١١٨ (جزء من شرح الأنباري لمعلقة طرفة).

٤٧- لويس شيخو، كتاب شعراء النصرانية، ط ٢ (بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧م)، مج ١، ص ٤٤٢-٤٤٣.

٤٨- الأعشى، ديوانه، ص ١١٧.

٤٩- الشيء المثير في هذه الحالة هو أن ابن رشد يفترض أن الخورنق والسدير في زمن ذلك الشاعر الجاهلي كانا من بقايا "مالك قديمة". ويغلب البحث عن وصف *ubi sunt* بوضوح هنا على أي حاجة إلى التفكير بصورة تاريخية (الشرح الوسيط لكتاب فن الشعر لأرسطو لابن رشد، ص ١٣٥).

٥٠- يرى علماء المصريات أن اسم مجمع معبد الكرنك ليس مصرياً قديماً. ومع ذلك، فمن الخطأ أن نطمئن، كما يفعل كونتز Kuentz، إلى تقريب دلالي غير متجذر اشتقاقياً ولا معنى رمزياً، وأن نرتاح إلى أن الكرنك هو مجرد "مصطلح عربي قديم" لقربة محصنة. انظر معجم المصريات، تحرير ولفجانج هيلك وإيبرهارد أوتو (فيسبادن: أوتو هاراسوتس، ١٩٧٥-١٩٨٦م)، مج ٣، ص ٣٤١، مع الإشارة إلى بول بارك، متبعاً تشارلس كونتز، أعمال المؤتمر الدولي للطوبونيميا والأنثروبونيميا في يوليو ١٩٤٩م في بروكسل، (١٩٥١م)، ص ٢٩٣. أدبنا بإشارتي هنا إلى المدخل اللغوي في معجم المصريات إلى البروفيسر إدوارد ف. ونت Wente. أما مدخل "الخورنق" لدى الجغرافي شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي في معجم البلدان (بيروت: دار صادر/ دار بيسروت، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م)، مج ٣، ص ٤٠١-٤٠٤، فليس معيناً تماماً وغير متصل بالكرنك (على الرغم من أن المرء ينبغي أن يكون قادراً على استخلاص بعض الإشارات الرمزية بطريقة عامة جداً «من كلام ياقوت»).

٥١- النسخة العذرية من الموتيغ نفسه تأتي من القصيدة الشهيرة باسم المؤنسة مجنون لبلى:

واخْرُجْ مِنْ بَيْنِ الْبُيُوتِ لَعَلِّي أَحَدْتُ عَنْكَ النَّفْسَ بِاللَّيْلِ خَالِيَا

انظر مجنون لبلى، قسم من الملوح المجهون وديوانه، تحقيق شوقيّة إينالتيق Sh. Inaljiq (انقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧م)، ص ٨٤. ويخبرنا ابن رشيق شيقاً عن ذي الرمة، يعطي دعماً نظرياً إلى شهادة شعرية تقوم بنفسها على نحو تام في ظروف أخرى. فمن الواضح أن الشاعر مارس العزلة

الشعرية من أجل أغراض إبداعية. ومع ذلك، فمن الشيق بصورة كافية أن معظم هذه الشهادات الشعرية التي يعرض لها ابن رشيق تهتم بالعزلة بوصفها عادة إبداعية تعود إلى الحقبة الأموية (انظر العمدة، مج ١، ص ٢٠٦-٢٠٧).

٥٢- ذو الرمة، ديوانه، ص ٧٠٦.

٥٣- الشريف الرضي، ديوانه (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، مج ١، ص ١٨١. ومع ذلك، ثمة رمزية تراجمية قديمة متصلة بفكرة "النظر إلى الخلف"، من مثل قصة زوجة لوط، (التي، حسب القوالب، تكوين ١٩: ٢٦، عصت الأوامر والتفتت وراءها لتتأمل إلى حطام المدن فتحوّلت إلى عمود من ملح عقاباً لفضولها وعصيانها)، ومن مثل قصة أورفيوس ويورديس، (حيث ذهب أورفيوس، الموسيقي الساحر بموسيقاه في الأساطير الإغريقية والرومانية، لإنقاذ زوجته يورديس من عالم الموت السفلي. وقد سمح له بأخذ زوجته إلى الأرض على ألا يلتفت إليها وراءه قبل الأوان. وقد فعل فاختمت في الحال - المترجم). وقد كانت أخطار النظر إلى الخلف كذلك جزءاً من التراث العربي. وهكذا نقرا في مصدر من القرن الخامس عشر: "وأما الالتفات: فكانوا يزعمون أن من خرج في سفر، والتفت وراءه لم يتم سفره؛ فإن التفت تطيروا له" (محمد بن أحمد الخطيب الإشبيلي، المستطرف من كل فن مستظرف [القاهرة: بولاق، ١٢٦٨هـ]، مج ٢، ص ٩٠-٩١). (وقد أوردنا النص العربي من طبعة المستطرف بتحقيق إبراهيم صالح، بيروت: دار صادر، ١٩٩٩م، مج ٢، ص ٣٨٧- المترجم).

٥٤- مقتبس من أسامة بن منقذ، المنازل والديار، ص ٢١٩. وقول الشاعر "وهذا مُقيمٌ سار عن جسمه القلبُ" يعني كذلك أن الشاعر يرى نفسه "مستودعاً في قبره"، والذي يشير كذلك إلى المعنى الشعري العتيق "لـمقيم". و"الشط" (تعني هنا "شط البحر أو النهر" و"قد تعني كذلك اسم مكان")؛ أي قرية باليمامة، كما جاء في هامش محقق المنازل والديار - المترجم).

٥٥- الشريف الرضي، ديوانه، مج ٢، ص ١٠٧. واستعارة الشاعر الرعوية "مرغى القلبُ" ليست غير شائعة في الشعر العربي. فيقتبس أسامة بن منقذ بعض الأبيات الملائمة في هذا السياق لأبي الحسن التهامي (المنازل والديار)، ص ٢٢٠: "يقول التهامي في البيت الأول من أبيات لم يجدها المحقق في ديوان التهامي: استودعُ الله في أرضِ الحجاز رُشا في روضة القلبِ مأواه ومرتعة"

ومن الواضح أن الأبيات من قصيدة في معارضة عينية ابن زريق الكاتب، كما يقول المحقق في هامشه - المترجم).

٥٦- اخترت أن أقتبس هذا البيت كما يظهر في المنازل والديار (ص ٣٤٢). راجع مهيار الدليمي، ديوانه (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٣٠م)، مج ٣، ص ٣٢٧، ج ٤، حيث يرد بدلاً من "حُكَم الهوى" عبارة "حفظ الهوى". (وعن "الوردة" و"روايتها" انظر هامشاً للمترجم إثر هامش المؤلف رقم ١٤ من الفصل الرابع أدناه - المترجم).

٥٧- إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة الأندلسي، دهوانه (الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٦٠م)، ص ٢٣٧. ومما له مغزى تأويلي أن عبارة ابن خفاجة "وَالْهَوَى يَبْعَثُ الْهَوَى" عبارة "رعوية" واشبه بالأنشودة الرعوية ينبغي أن تكون في الحقيقة استعارة مباشرة وواعية من بيت ورد في مرثية متمم بن نويرة والتي أنشأها ذلك الشاعر المخضرم في وفاة أخيه مالك. وفي البيت يجيب الشاعر على لوم رفيق سفره ذرفه دموعاً غزيرة على كل قبر يقف عليه:

قُلْتُ لَهُ إِنَّ الشُّجَا يَبْعَثُ الشُّجَا      فُدْعَنِي فِهَذَا كَلَّةٌ قَبْرِ مَالِكِ

انظر أبا تمام، شرح دهوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة: لجنة والتأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٢م)، مج ٢، ص ٧٩٧-٧٩٨، القصيدة ٢٦٥. وتلاحظ الدائرية في الاستخدام الشعري لموتيفات الحب-الرتائي والمناطفة المساوية والأسى والاحتجاج وموتيف رفيق السفر المواسي - مرة أخرى سواء في النسب وفي تلك المرثية المبكرة الخاصة. انظر كذلك مناقشة مرثية متمم بن نويرة في س. ستيكليفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، ص ٣١٩-٣٢٠. وقد نحتاج هنا كذلك أن نتحول إلى استحضار المتنبي لـ "شهيد الحب" العذري عروة بن حزام (انظر الهامش ٨ من هذا الفصل). وعلاوة على هذا، فلو كانت الأسطورة العامة عن المجنون مسئولة عن شيوع شعبية دين الحب في زمن ابن خفاجة، فإن موتيفاً موازياً قريباً يحيطنا إياه جميل، محب بئينة:

وَحَنْتُ قَلُوسِي فَاسْتَمَعْتُ لَسَجَرِهَا      بِرَمْلَةٍ لَدَّ وَهْيٍ مَشْنُوءَةٌ تَحْبُو

انظر جميل بن معمر العذري، دهوان جميل بئينة (بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م)، ص ١٦.

والحالة السابقة الموضوعاتية للمجنون المشوق هي الأسطورة الصقلية عن الراعي دافنيس Daphnis، (ابن هرمس وإحدى الحوريات)، تلميذ بان Pan ومؤسس الشعر الرعوي. (تشير بعض المصادر إلى أن بان، ويصور على هيئة نصف إنسان ونصف ماعز، هو إله الغابات والمراعي في الميثولوجيا الإغريقية، وكان حامياً الرعاة وقطعانهم. بدأت عبادته في أركاديا، وكان أبوه، هرمس، مرتبطاً كذلك بأركاديا - المترجم). وعلى نحو عذري كلياً، يموت دافنيس في غفة موعودة حباً في الحورية زينه Xenea. وتتشوق كل الطبيعة، الحية وغير الحية، معه ثم تنوح عليه. وكان هذا، بما هو أكثر الروايات المثالية للأسطورة، مخلداً شعرياً على يد ثيوقريطس Theocritus (عاش في القرن الثاني ق. م، وقد أسس الشعر الرعوي الإغريقي، وله تأثير على فيرجيل، وتأثر بالشاعر السكندري وأحد أمناء مكتبة الإسكندرية، كاليماخوس، الذي كان يدعو إلى القصيدة القصيرة المصقولة بدرجة عالية - المترجم):

وسوف يغني تيتيروس Tityrus، إلى جانبي، أغنيات

عن دافنيس وحب زينه؛

وعن نكاء التلال المحيطة



وَعَنْ أَشْجَارِ السَّنْدِيَانِ الَّتِي تُغْنِي تَرْثِيمَةَ حَزِينَةٍ مِنْ أَجْلِهِ  
 بِجَانِبِ مِيَاهِ الْهَيْمَرِ، فِي حِينٍ يَرْقُدُ {دافنيس}،  
 تَوَقُّافًا تَوَقُّافًا شَدِيدًا، يَذُوبُ مِثْلَ جَبَلِ الثَّلَجِ عَلَى هَيْمُوسِ الْعَالِيَةِ، وَعَلَى اثُوسِ، وَرُودُوبِ،  
 عَلَى {جَيْالِ} كَاوَكُوصَاصِ Caucasus البعيدة. ...

انظر أنتوني هولدن A. Holden، مترجم، الشعر الرعوي الإغريقي، سلسلة كتب بنجوين، ١٩٧٤م، ص ٧٥-٧٦.

٥٨. ينظر المجنون في اساء والمجنون في شعره أورفيوس، الشاعر الثرايسي Thracian {نسبة إلى Thrace، وكانت منطقة واسعة من شبه جزيرة البلقان، تبث أهلها الأسلوب الفني الإغريقي وتبث الإغريق أساطيرهم ومعتقداتهم الدينية} الذي كان يمتلك القدرة على أن يسحر الحيوانات وحتى الطبيعة غير الحية بشعره والذي، طبقاً لبعض الباحثين، يمكن أن يكون تمسيداً لنموذج أصلي وفعالاً باصه الأسطوري. ولا يختلف الشاعر الثرايسي عن المجنون في كونه أصبح شخصية خرافية legendary، ومن ثم أسطورية، كانت قصائد كثيرة تدور حولها. ولكن أورفيوس، بوصفه "ساحراً" عبر الأغنية لم يكن شاعراً إغريقياً ساخراً عتيقاً - ناهيك عن القول بأنه كان سلفاً لأرخيلوكس Archilochus {أحد أشهر ثلاثة شعراء إغريق في الشعر الإياميبي} - ولا هو كان خلفاً للشعراء - الساحرين السلتيين الذين كانوا يمتلكون القوة على القتل؛ أو، على أي حال، لا بد أنه تطوّر، في مرحلة أسطورية بدائية مبكرة جداً، من أورفيوس الصيد-الساحر والصيد إلى أورفيوس الساحر أو الجامع المتعاطف للحياة تحت سطح الأرض وفتح البوابات إلى العالم السفلي. وهكذا كان أورفيوس أقرب إلى السمة الشعرية "الدينية" الأرحب للمجنون منه إلى سمة "شامان"؛ أي الكاهن الذي يستخدم السحر لمعالجة المرضى وكشف الخبائ والمسيطرة على الأحداث {قاموس أكسفورد الكلاسيكي، ط ٢، تحرير ج. ل. هاموند وه. ه. سكولارد [أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٧٠م]، ص ٧٥٨} وخصوصاً روبرت فيسلر، أورفيوس-الصيد: دراسات مقارنة في رمزية الأورفية والدين المسيحي المبكر [لندن: ج. م. واتكينز، ١٩٢١م]، ص ١٦.

٥٩. يتابع ويلى سيفر Wylie Sypher بصورة واضحة ولفلين Wölfflin عندما يقرر، "إنه لامر بسيط من الناحية التاريخية أن حقاً بعينها تصل حقاً إلى أسلوب متماسك". ولكن امتلاك أسلوب لا يستلزم بصورة آلية سمة فنية فائقة، يمكن أن تعرض نفسها بصورة مكافئة في فترة تحول أسلوبية. فإذا كانت "الأكاديمية" أسلوباً، فمن ثم "لا يوجد... بالضرورة شيء، فائن أو ساحر للجماهير حول أسلوب ما، وخصوصاً حول أسلوب كلاسيكي" (من الروكوكو إلى التكعيبية في الفن والأدب [نيويورك: كتب فينتاج، ١٩٦٠م]، ص ١٥٤-١٥٥).

٦٠. ابن خفاجة، ديوانه، ص ١٢٨.

- ٦١- عمر بن الفارض، ديوانه (بيروت: دار صادر، ١٩٥٧م)، ١٧٧-١٧٨.
- ٦٢- انظر آنفاً، (...) يقصد المؤلف هنا الإشارة إلى الفقرة الثانية من هذا الفصل حيث وقع ذكر حسان بن ثابت وعمر بن الفارض في إطار الاقتراح المشار إليه في المتن هنا - المترجم.
- ٦٣- محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، ص ٤٧.
- ٦٤- ابن الفارض، ديوانه، ص ١٦٦-١٦٨. وقد اخترت قراءة البيت الأول كما هو في طبعة بيروت. ولكن طبعة عبد الحقائق محمود للديوان تشتمل على اسم سلمى بدلاً من ليلي (ابن الفارض، ديوانه، تحقيق عبد الحقائق محمود [القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م]، ص ٢٢٧). وليست ثمة تعارضات أخرى في الرواية بين الطبعتين.
- ٦٥- انظر في ديوان ابن الفارض، ص ١٢٣، القصيدة التي تبدأ بـ "أَمِيسُ بُرْقُ"، وص ١٢٨، القصيدة التي تبدأ بـ "هَلْ نَأْرُ لَيْلَى بَدَتْ"، وكذلك مطلع قصيدة متصل بالامر في ص ١١٧: "أَرْبَعُ النِّسِيمِ سَرَى".
- ٦٦- جرير [بن عطية]، ديوانه (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م)، ص ٣١٤.
- ٦٧- البحترى، ديوانه، مج ٣، ص ١٩٢٧.
- ٦٨- انظر آنفاً، في هامش ٦٠.
- ٦٩- تظهر هذه الأبيات لحنون ليلي أحياناً مسبوقة ببيت أو بيتين بمعنى متناقض، كما في ديوان مجنون ليلي. تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٧٣م])، ص ٢٩٢، و ٢٩٧ ولكنهما يفتتحان كذلك القصيدة، كما في طبعة أنقرة، ص ٨١، و ٩٠، و ٩٩.
- ٧٠- البلفيقي، أبو إسحاق، المختضب من كتاب تحفة القادم، تحقيق إبراهيم الأبياري (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٧م)، ص ٥١-٥٢.
- إن اسم المكان "لُعْلُع"، والذي يتصل، في استعماله الشعري المتعدد الأوجه دلاليًا بـ "العَذِيب"، هو، مع ذلك، جاهلي من جهة وروده المبكر. انظر، على سبيل المثال، الحارث بن حلزة، ديوانه، تحقيق هاشم الطعان (بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٩م)، ص ١٧ وص ٢٦ (الهامش). ومع ذلك، فإن الاستخدام الشعري الحقيقي للتمييز لاسم المكان هذا ليس جاهليًا.
- ٧١- (ميل مال: الصورة القوطية: الفن الديني في فرنسا القرن الثالث عشر، ترجمة دورا نوسِي (نيويورك: هاربر ورو، طبعات أبكَن، ١٩٧٢م)، ص ٢٢، هامش ٤.
- ٧٢- إريك أوبرباخ E. Auerbach، فانتسي، شاعر العالم الدنيوي، ترجمة والف مانهيم (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٩م)، ص ٢٠. وإدجار ويند E. Wind أقل ترفُّقاً في إشارته إلى "الروحانية المبنتلة"، والتي يتبعها من خلال البحث الإنساني للأورفية (نسبة على أورفيوس. انظر الهامش ٥٣ من هذا الفصل - المترجم). ويدعو ويند هذه الظاهرة "أقل بحثاً للكلاسيكيات من تفشي ذلك الشيء القبيح الذي

كان يدعى النظرة التوفيقية في العصر القديم المتأخر". ولكن إدجار ويند يعترف بأن بيكو دِلّا ميراندولا "كان يزعم بإصرار... أن المؤسسات الأصلية والدائمة للإنجاز الكلاسيكي تقف في التحلل المبهم والمشوّه غالباً والذي عانى منه التراث الكلاسيكي في العصر الهلنستي، وقد كُثِفَ أمرها". انظر كتابه الأسرار الوثنية في عصر النهضة، طبعة مزيّدة ومنقحة (نيويورك: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٦٨م)، ص ٢٢.

٧٣- من أجل مناقشة لمشكلة الـ "figura"، انظر إريك إوبراخ، الهاكاف: تحليل الواقع في الأدب الغربي، ترجمة ويلارد ر. تراسك (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٨م)، ص ٧٣ وما بعدها، ص ١١٦، ص ١٥٧-١٥٨، ص ١٩٥-١٩٦.

٧٤- سي. س. لويس C. S. Lewis، الصورة الخرفّة: مقدمة إلى الأدب في المصور الوسطى وعصر النهضة (كمبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٧٠م)، وخصوصاً الفصل الرابع.

٧٥- ميل، الصورة القوطية، ص ٧ (من المقدمة).

٧٦- ابن عربي، ترجمان. جزء من شرح هذا الديوان قد ترجمه إلى الإنجليزية رينولد. أ. نيكلسون (ترجمان الأشواق: مجموعة من القصائد الصوفية، لابن عربي [لندن: الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩١١م]). وقد حقق الديوان ونشره مؤخراً في القاهرة عبد الحافظ محمود - المترجم.

٧٧- ابن عربي، ترجمان، ص ١٠١. {الغنوصية Gnosticism حركة فلسفية ودينية نشأت في العصر الهلنستي، تذهب إلى أن الخلاص يتم عن طريق المعرفة أكثر مما يتم بالإيمان. وقد أنت الكلمة من الكلمة اليونانية gnosis بمعنى المعرفة الباطنية لعالم ما فوق الحس - المترجم}.

٧٨- السابق، ص ٣٥.

٧٩- السابق، ص ٧٥. بالنسبة إلى مصطلح صُورِيّ imagist المشار إليه بعد هذا الهامش في المتن، وسوف يأتي في كلام المؤلف في الفصل الثالث (بعد هامش ١٣ و ٩٣، مع ربطه بشعر الهايكو الياباني، و ٩٥، وفي الفصل الرابع، هامش ٥٦ وقبل ٧٥). وبما أن هذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكره، فيستحسن أن نضمن هنا تعريفاً به وبشعر الهايكو الياباني وصلتهما الضمنية بالنسب. فصُورِيّ imagist نسبة إلى الصُورِيّة Imagism وهو مصطلح يشير إلى مذهب وممارسة شعرية لجماعة صغيرة ولكن مؤثرة من الشعراء الأمريكيين والبريطانيين كانوا يدعون أنفسهم صُورِيّين Imagists أو Imagistes بين ١٩١٢ و ١٩١٧م. وهي من مدارس الحداثة التي تنضم إلى دعوى ت. س. إليوت، وإزرا باوند، إلى تحويل الشاعر المجردة إلى أشياء واقعية (المعادل الموضوعي). وقد رفض الصُورِيّون معظم شعر القرن ١٩ بوصفه ذا معجم شعري ضبابي، وعمدوا إلى وضوح جديد ودقة في القصيدة الغنائية القصيرة. وقد تأثروا بشعر الهايكو الياباني، وجزئياً بالقصائد الغنائية اليونانية القديمة من جهة الإيجاز والمباشرة، وقيام قصائدهم القصيرة على صور مفردة وتفضيلهم كذلك الإيحاءات الأكثر مرونة في مقابل الإيحاءات المنتظمة التقليدية. أما شعر الهايكو haiku فهو شكل شعري ياباني، منقول إلى الإنجليزية في صورة ثلاثة أبيات غير مقفأة،

تتكون من ٥ مقاطع، و٧ مقاطع، و٥ مقاطع على التوالي (بمجموع ١٧ مقطعاً)، وغالباً ما يدور حول موضوع في الطبيعة. وقد نشأ في القرن ١٦، وازدهر على أيدي باشو Bashb (١٦٤٤-١٦٩٤م) وبوسُن Buson (١٧١٥-١٧٨٣م). وفي البداية كانت قصيدة الهايكو مقطعاً افتتاحياً ذا تتابع مطوّل (هايكُهاي) (haikai)، ثم أصبحت شكلاً منفصلاً في الحقبة الحديثة تحت تأثير ماساوكاوا شيكي (Masaoka Shiki ١٨٦٧-١٩٠٢م). وقد أثيرَ عُرفُ الهايكو حيث توحى بالمشاعر الصور الطبيعية بدلاً من تلك المقررة بشكل مباشر على كثير من المقلدين الغربيين منذ حوالي ١٩٠٥م، وخصوصاً عند الصُوريين. لعلنا نلاحظ إذن ما يقصده المؤلف عندما يستخدم مصطلح "صُوري" في سياق النسب العربي من جهة عمقه الغنائي، وتركيزه على المنظر الطبيعي، وتصوير المشاعر من خلال الأشياء المادية / الواقعية / الطبيعية. وانظر مقالة لشوقي بزيغ عن شعر الهايكو الياباني بمناسبة صدور ترجمة عربية لختارات منه بعنوان هايكو / شعر ياباني، ترجمة صلاح صلاح، وتمهيد ياسمين يوشيمي. [جريدة الحياة، الأربعاء ٢٤ تموز (يوليو) ٢٠٠٢م]. ومن الطريف والمهم أن الكاتب يقول في مقالته إن "قصيدة الهايكو من بعض وجوها هي المعادل الياباني للقصيدة العربية الجاهلية التي احتفت بالطبيعة بالغ الحفاوة وعملت إلى أبعد الحدود على الإفادة من الحواس وتوظيفها في البحث عما يتجاوزها من الدلالات والمعاني. وفي القصيدتين تكتسب الأشياء الجامدة أرواحاً خاصة بها كما تزول الفوارق بين الكائنات العليا والكائنات السفلى لتحل محلها الألفة والتناغم والاتحاد في مواجهة الألم والوحشة والموت". كذلك يذكر الكاتب ذا الرمة إلى جانب الشعراء الجاهليين في هذا السياق - المترجم).

٨٠- السابق، ص ١٣.

٨١- السابق، ص ٢٠.

٨٢- السابق، ص ١١٠.

٨٣- (ويرباخ، الهاكاكا، ص ١١٩).

٨٤- هذا المقطع من *De bestiis et aliis rebus* مقتبس مباشرة من مال، الصورة القوطية، ص ٣٠. وحتى إذا لم يكن مصدر "الوصف" المذكور للحمامة من عمل هوغ أوف سان فيكتور، فهو إلى حدٍ كبير جدٌ قريب في الروح والأسلوب الذي يسميه م. د. تشنو M.-D. Chenu "استعراضات مشروعة شعرياً-لاهوتياً" على نحو رمزي لهوغ أوف سان فيكتور. انظر م. د. تشنو، الطبيعة، الإنسان، واجتماع في القرن الثاني عشر، اختيار وتحقيق وترجمة جيروم تاهلور وليستر ك. ليتل (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م)، ص ١٠٤.

٨٥- ابن عربي، ترجمان، ص ١٥.

٨٦- حس البوريني وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض (القاهرة: المطبعة العامرة الشريفة، ١٣٠٦هـ / ١٨٨٨م).

٨٧- عن "الغياب المطلق" / "المجهر المطلق" انظر علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات (القاهرة: المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ / ١٨٨٨م)، ص ٧٠.

٨٨- البوريني والثابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، مج ٢، ص ١١٠-١١١.

٨٩- شرح البوريني والثابلسي مؤسس على نص ورد فيه اسم "سلمى" بدلاً من "ليلى" (السابق، ص ١١٠).

٩٠- مقتبس من عمل تشنو، الطبيعة، الإنسان، والمجتمع في القرن الثاني عشر، ص ٩٩.

٩١- وهذا هو كذلك عنوان إحدى مقالاته في المرجع السابق. (الفصل الثالث). ويشير مصطلح الرمزي symbolist إلى الشعراء الرمزيين الفرنسيين بين سبعينيات وتسعينيات القرن التاسع عشر والذين أسسوا التقليد الحديث في الشعر الغربي. وروادهم فيرلين ورامبو ومالارميه. وقد هدفوا إلى التعبير عن الأفكار والعواطف أو إلى الإيحاء بها من طريق الرموز مصطنعين كلمات (وأحياناً مجرد حروف علة) يراد بها أداء معنى متشعب بغلالة من الصوفية والغموض. المترجم.

٩٢- انظر مناقشتي لقصيدة جوته *Lied und Gebilde*، في "الشعر العربي والشعرية المتجانسة"، ص ١٠٣-١٠٥. وانظر الهامش ٥٢ من الفصل الأول - المترجم.

٩٣- مقالة ريتشارد ماكيبون R. McKeon "الشعر والفلسفة في القرن الثاني عشر: عصر نهضة البلاغة" (في ر. س. كرين R. S. Crane، محرر، النقاد والتقليد، قديماً وحديثاً [شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م]. ص ٢٩٧-٣١٨) تطلي مراجعة دقيقة ذات توجه إشكالي، ولكن على نحو نموذجي، للتحول الرمزي الأليجوري في شعر العصور الوسطى خلال تلك الحقبة الأدبية الأساسية.

٩٤- انظر مناقشة مسهبة إلى حد ما لسورة الشعراء مع بعض التكرار الحرفي (لما ورد هنا)، مع ذلك، في مقالتي "الأصطلاح العربي الهرمينوطيقي: التناقض الظاهري وإنتاج المعنى"، مجلة دراسات الشرق الأدنى، ٤٨، رقم ٢ (أبريل ١٩٨٩م): ص ٨٤.

٩٥- هيربرت ريد H. Reed، الأيقونة والفكرة: وظيفة الفن في تطور الوعي الإنساني (نيويورك: تشوكوك بوكس، ١٩٧٢م). أشير مباشرة إلى ص ٨٨، ولكن الفصلين الثالث والخامس يتصلان بالمناقشة الراهنة.

٩٦- وليام وردزورث W. Wordsworth، المقدمة، أو نموُّ عقل شاعر، تحرير إرنست دي سيلينكورت، ط ٢ منقحة بتحرير هيلين داربيشاير (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٥٩م)، ص ١٦٨-١٦٩، السطور ٥٥٦-٥٥٥ (طبعة ١٨٥٠م) والسطور ٥٧٨-٥٧٩ (١٨٠٥-١٨٠٦م). ومن الطريف أن لاحظ أنه في نص طبعة ١٨٠٥-١٨٠٦م تأتي عبارة "من أجلها" مؤكدة كلية بحروف مائلة.

٩٧- "Ponete mente almen com'io son bella! وهكذا في the apostrophe-tornata للقصيدة

الفنائية - Voi che'ntendendo il terzo ciel movete Il convivio, Collezione di Classici Ital-

iane, vol. 4 [Torino, 1927], pp. 35, 39)

٩٨- ومع ذلك، ينبغي، بمعنى أوسع إلى حد ما، أن نلاحظ رجاحة دانتي في مدخله النقدي إلى هذه المسألة في المأدبة *Il convivio* (١٠١). ففي مناقشته للمستويات الأربعة للمعنى في نص ما، يخلص دانتي إلى أن "في شرح كهذا، ينبغي دائماً للمعنى الحرفي أن يأتي أولاً بوصفه المعنى الذي منه تُضَمَّنُ المعاني الأخرى، ومن دونه يكون من المستحيل ومن غير المعقول أن يُلْتَفَتَ إلى هذه الأخرى، وخصوصاً الأليجوري منها". الترجمة {الإنجليزية} مقتبسة من مأدبة دانتي الأليجوري، {سلسلة} تمبل كلاسيكس (لندن، ١٩٠٣م)، ص ٦٤-٦٥. ويعيد دانتي، ويعدل شَرْحَهُ للمستويات الأربعة للتأويل النصي في رسالته اللاتينية *Epistle to Can Grande*، والمقصود بها تقديم الفردوس *Il paradiso* إلى ولي النعمة ذاك، كان جبرائيل ديلا سكالو. انظر تشارلز ستريت لاثان، ترجمة لإحدى عشرة رسالة لدانتي، (بوسطن ونيويورك: شركة هوجتون ميفلين، ١٨٩١م)، ص ١٩٣-١٩٤. ومن أجل مناقشة للنص المرتبط بالموضوع، انظر كوميديا دانتي الأليجوري الفلورنسي، ترجمة دوروثي ل. سايرز (نيويورك: {سلسلة} بيسك بوكس، ١٩٦٢م)، ص ٤٤-٤٨. وعلى المرء أن يكون قادراً على أن يصل بين منهج دانتي في التأويل - ومن بعض النواحي المنهج العربي كذلك - وبين التقليد التأويلي الرواقي، وذلك لأن ذلك التقليد كان يعتمد بشكل أولي "على التعرف في النصوص أو الأساطير إلى ثلاثة مستويات للمعنى - الحرفي، الأخلاقي، والميتافيزيقي". انظر روبرت لامبرتون، هوور اللاهوتي: القراءة الأليجورية الأفلاطونية الجديدة ونمو التقليد الملحمي (بيركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٩م)، ص ٤٧. أشير في هذا الهامش إلى عمل دانتي المأدبة. وهذا العمل أُلْفَهُ دانتي بين ١٣٠٤-١٣٠٧م، وهو عمل غير مكتمل، ومكتوب بالإيطالية، ويتكوّن من ثلاث قصائد، يتبع كلاً منها بشرح طويلة ومفصلة لمعناها. والعمل مليء بمعارف دانتي الواسعة في الفلسفة والعلم - المترجم.

\* \* \*

## الفصل الثالث

### الأسماء، الأماكن المُميّزة، القصائد الرعوية

#### ١- عندما تصبح أسماء الأماكن شعراً.

في القصيدة العربية، وخصوصاً في النسيب، توجد تكرارات لا نهاية لها للكلمات بعينها، أصبح يُنظر إليها بوصفها عناصر أساسية للمعجم الشعري العربي. وهذه الكلمات هي أسماء: أسماء جبال، وكثبان، وأنهار، وآبار، وامتدادات للصحراء، وأراضي حتى للقبيلة، وأقاليم. وعلى نحو مشابه ثمة حالات من الإصرار لا نهاية لها على موتيفات الوصول إلى الديار المُقفرة، والرحيل من أراضي القبيلة، والأسى على مثل هذا الوصول والرحيل وعلى الفراغ الذي يسبقهما دائماً ويبقى بعدهما، وعلى لحظة السعادة فيما بينهما، وهي سعادة لا تكفي إلا إلى اختزال كل شيء آخر إلى حنين لا يتوقف. وتبدو أسماء المكان واضحة وضوحاً ذاتياً. ويمكن للمرء أن يفترض أن المقصود منها الإحاطة بكل شيء، بمنظور موضوعي لمنظر طبيعي، وخصوصاً أنها تُذكر غالباً مرتبطة بتلك الموتيفات الأخرى للوصول والرحيل ذات السعادة القصيرة والحنين الطويل، والأقل موضوعية ولكنها تُتكرر غالباً بصورة مشابهة. وإذا لم يفترض المرء إلا وظيفة فعلية، موضوعية للإشارات الوافرة إلى المكان في القصيدة العربية، وخصوصاً في النسيب، فإن هذا سوف يكون، مع ذلك، من قبيل التسرع في الحكم على أفضل تقدير. فالشعراء لديهم الفرصة في أن يوظفوا الحالة النفسية في النسيب من أجل دعم مشاعرهم الشخصية واللحظية. والشعراء ذوو الحساسية العالية يفعلون هذا تحديداً. ومع ذلك، وبصرف النظر عن الإشارات إلى أماكن فعلية، فإن الاستعارة القديمة الساكنة في النسيب ليست بعيدة بالمرّة عن إدراكنا - حتى لو كانت قصيدة ما، أو قطعة شعرية، مقطوعة ومحرومة من السياق البنيوي الكامل للقصيدة. وهكذا ثمة أقل شك حول أصل الحالة النفسية لبعض أبيات القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ / ١٢٠٠م)، الشاعر الذي شرب

من ماء النيل، وهو صبي صغير، وظل مخلصاً له مدى الحياة. ففي حين كان يتبع صلاح الدين على ضفاف الفرات، لم يكن يفكر سوى في محبوبه النيل<sup>(١)</sup>:

١. بِاللَّهِ قُلْ لِلنَّيْلِ عَنِّي إِنِّي  
لَمْ أَشْفِ مِنْ مَاءِ الْفُرَاتِ غَلِيلاً
٣. يَا قَلْبُ كَمْ خَلَفْتَ ثُمَّ بُشِينَةً  
وَأَعِيدُ صَبْرَكَ أَنْ يَكُونَ جَمِيلاً

فأفكار الشاعر عن نهره الذي يتبناه تنساب إلى الصورة الشعرية الجوهرية في النسيب، وتلحق بتخيّر الحالة النفسية الرثائية القديمة التي هي أكثر تراثاً وإحساساً من تلك الأفكار التي يمكن أن تودعها في الخيال الأبيات في معناها السطحي. وهكذا فإن حالته النفسية المباشرة بما فيها من أسى وحنين تجري، بوصفها جزءاً من الشعور النسيبي، إلى بحر عريض من نغمات متألّفة للخبرة، مرجعة أصداً ذات طبيعة غائرة في الزمن.

بل إن هذا النسيب النمطي المؤطر لاسم مكان بعينه يعود إلى الظهور على نحو أكثر وضوحاً في قصيدة أخرى للقاضي الفاضل، يسمح فيها لحنينه أن يعود به إلى وطنه سورية (الشام)<sup>(٢)</sup>:

- |  |   |
|--|---|
| لَيْسَ فِي الْأَرْضِ مَا يَفُوقُ سِوَى الشُّ | سَامٍ وَدَعْنِي مِنْ سَائِرِ الْأَفَاقِ   |
| يَا رِيحَ الشَّامِ أَنْتِ رَسُولٌ            | يَتَغَنَّى فِي حَاجَةِ الْعِشَاقِ         |
| وَلَا زُرْتُ غُلَّتِي بِنَسِيمِ              | قَامَ بَيْنَ الْحَشَا مَقَامَ الْعِنَاقِ  |
| لَكَ مِنْ أَدْمَعِي مَيَادِينُ شَوْقِ        | فَارْكُضِي فِيهِ مِثْلَ رَكْضِ الْعِتَاقِ |
| ذَخِرْتُ مَقْلَتِي كُنُوزَ دُمُوعِ           | فَاجْهَدِي يَا هُمُومُ فِي الْإِنْفَاقِ   |
| فَكَانَ الْأَنْدَاءُ نَفْسَةً رَاقِ          | وَكَانَ الْخَفِيفَ صَوْتُ الرَّاقِ        |
| وَسَلَامٌ عَلَى اللَّيَالِي الْخَوَالِي      | مِنْ مُعْنَى مِنَ اللَّيَالِي الْبَوَاقِ  |
| عَلَّوْنِي عَنِ الشَّامِ بِذِكْرِ            | إِنَّ قَلْبِي إِلَيْهِ بِالْأَشْوَاقِ     |
| مَثَلُهُ الذُّكْرَى لِمَعْنِي كَانِي         | أَتَمَشَّى هُنَاكَ بِالْأَخْدَاقِ         |
| لَا أَغْبُ الْغَمَامُ عَنْهُ تَحَايَا        | تَلْبِسُ الْفُصْنَ سُنْدُسَ الْأَوَاقِ    |
| غَذَّبَ اللَّهُ بِالتَّنَائِي التَّنَائِي    | وَأَذَاقَ الْفِرَاقَ طَعْمَ الْفِرَاقِ    |



وفي مثال نادر ( وعلى نَحْوِ دَالٍ كُلِّ الدَّلَالَةِ فِي لَحْظَةٍ زَمْنِيَّةٍ مَا عِنْدَمَا كَانَ التَّارِيخُ الْعَرَبِيُّ قَدْ أُعْطِيَ مَسْوَغَاتِهِ كَيْ يَسْتَبْدِلَ بِحَالَةِ الْإِنْقِبَاضِ الرَّثَائِيَّةِ الْعَمِيقَةِ لِلنَّسَبِ الْكَلَّاسِيكِيِّ قَصِيدَةً رَعْوِيَّةً مَكْتَفِيَةً بِذَاتِهَا وَمُتَّجِهَةً إِلَى الْمُسْتَقْبَلِ ) تَرَدُّ أَسْمَاءُ أَمَاكِنَ مُعَاَصِرَةٍ فِي مَطَالَعِ قِصَائِدٍ شَبِهَ نَسِيبِيَّةٍ مَعَ مَقْصِدٍ نِهَائِيٍّ إِلَى الْمَدِيحِ بَدَلًا مِنَ الْهَجَاءِ . وَتَصْبِحُ النَتِيجَةُ الشَّكْلِيَّةُ لِمِثْلِ هَذِهِ التَّبْدِيلَاتِ مِنْ ثَمَّ شَبَهَ نَسِيبٍ وَصَفِيٍّ بِصُورَةٍ أَوَّلِيَّةٍ ، وَيَكُونُ فِي حَدِّ ذَاتِهِ وَصْفِيًّا بَدَلًا مِنْ أَنْ يَكُونَ ذَاتِيًّا . وَيَوْضَعُ مُنْصَوِّرُ النَّمْرِ ( ت حَوَالِي ١٩٣ هـ / ٨٠٩ م ) الْمُنْتَمِيَّ إِلَى اللَّحْظَةِ الْعَبَّاسِيَّةِ الذَّهَبِيَّةِ الْمُبَكَّرَةِ ، هَذَا التَّطَوُّرَ نَحْوَ عَيْنٍ شَعْرِيَّةٍ وَصَفِيَّةٍ ، جَدِيدَةٍ (٣) :

|   |  |
|---|--|
| وَمِنْ عَجَائِبِ الدُّنْيَا وَلِلدُّنْيِ      | مَاذَا بَغْدَادَ مِنْ طَيْبِ الْإِفَانِي         |
| تَنْدَى وَمَنْبَتُ خَيْسِرٍ وَتَسْرِينِ       | مَا بَيْنَ قَطْرِبِلٍ فَالْكَرْخِ تَرْجِسَةٍ     |
| وَحَرُشَتْ بَيْنَ أَوْرَاقِ الرِّيحِ          | تَحْيَا النِّفْسُ إِذَا أَرْوَحَهَا نَفَحَتْ     |
| بِهَا مِنَ الْبَقْرِ الْإِنْسِيَّةِ الْعَيْنِ | سَقِيًّا لِتِلْكَ الْقُصُورِ الشَّاهِقَاتِ وَمَا |
| دُهِمَ السُّفِينِ تَعَالَى كَالْبَرَادِينِ    | تَسْتَنْ دَجَلَةً فِيمَا بَيْنَهَا فَتَرَى       |
| أَنْيَقَسَةً بِزَخَارِيْفٍ وَتَزْيِينِ        | مَنَاظِرَ ذَاتِ أَبْوَابٍ مُفْتَحَةٍ             |
| بِالزَّائِرِينَ إِلَى الْقُومِ الْمَزُورِينَ  | فِيهَا الْقُصُورُ الَّتِي تَهْوِي بِأَجْنَحَةٍ   |
| قَصْرٌ مِنَ السَّاجِ عَالٍ ذُو أُسَاطِينِ     | مِنْ كُلِّ خِرَاقَةٍ يَغْلُو قَفَارَتَهَا        |

ومهما يكن من أمر، فسوف يكشف مستوى من التحليل أكثر وعياً بالشكل، في هذه الحال، أيضاً، عن اعتماد الشاعر الاضطرابي على النموذج الذي يحاول أن يتركه وراءه<sup>(٤)</sup>. وهكذا فليست إشارات التي تستدعي ذكر الديار في بغداد، وقطربل، والكرخ هي بالتحديد حيث ينبغي لأسماء الأماكن في النسب أن تحدث (البيتان ١-٢)، ولكن "عجائبه" (البيت ١) في الزمن الحاضر، أيضاً، يمكن أن تكون فقط الوجه الآخر من عملة العصر العتيق، وتخلي الشاعر عن نموذج الشكل، "الاطلال المهجورة". إن استدعاء صورة "البقر العين" (البيت ٤) يُتَّبَعُ مِنْ ثَمَّ بِمَا يَجِبُ أَنْ يُعْتَرَفَ بِهِ شَكْلِيًّا

بوصفه شبه ظعن، تُرى فيه سيدات بغداد مساعيات إلى البعث من جديد، وهن يستقلن مراكب بثلاث صَوَارٍ مَكْسُوءَةٍ بمظاهر البهجة والاحتفال (الابيات ٥-٨) (٥).

ومع ذلك، فإن هذا الشاعر أقرب إلى السعي وراء عودة شعرية إلى أسماء أماكن مشهود لها تقليدياً بأصلها النسيبي. ومن بين الأسماء المفضلة دائماً "الحِمْي"، بمعنى "منطقة مقدسة"، وعندما يُسحب اسم كهذا من الماضي، فهو يجعل الشاعر متردداً تجاه الحالة النفسية الخفيفة الخاصة بالقصيدة الرعوية الخالصة، ومستعداً للعودة إلى الرثاء بحالته النفسية التي تدين بسوداويتها إلى ذنبها الشكلي للنسيب (٦):

|                              |                            |
|------------------------------|----------------------------|
| وَمَنَازِلُ لَكَ بِالحِمْي   | وَبِهِيَ الخَلِيطُ نُزُولُ |
| وَأَبْنَاهُنَّ قَصِيرَةٌ     | وَسُرُورُهُنَّ طَوِيلُ     |
| وَسُغُودُهُنَّ طَوَالِعُ     | وَنُحُوسُهُنَّ أَقْصُولُ   |
| وَالْمَالِكِيَّةُ وَالشُّبَا | بُ وَقَيْنَةُ وَشُمُولُ    |

ويمكن لغنائية النسيب العربية كذلك أن تمزج بصورة مناسبة للغاية بين سياقات وتضفر إشاراتها مع أماكن شعرية قديمة وجديدة، رمزية وغير رمزية. وهكذا نجد الشاعر الاندلسي عمارة المخزومي، من القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي، يعبر عن حزنه لفقد بلنسية ابتداءً من طريق استحضار عواطف بدوية قديمة للقلب (البيتان ١-٢)، وأن شوقه إنما هو لمؤئل قلبه الأليف، أي نجد العربية البعيدة (البيت ٣). وحينئذٍ فحسب يرخّص لنفسه شعرياً استدعاء الاسم المائل لبنسية (البيت ٧)، وذلك لأن ذكر هذا الاسم في تلك اللحظة يُكسبُهُ مصداقيةً شعريةً في دلالة على نغمة رثائية لـ "فردوس مفقود" (البيت ١٠) (٧):

|  |  |
|--|--|
| أَمَا لَكَ مِنْ بَادِي الصَّبَابَةِ مِنْ بُدْ    | أَلَا أَبْهَى الْقَلْبَ الْمُحْصَرَّحَ بِالْوَجْدِ |
| لَهُ لَوْعَةُ الْعَصَادِي وَرَوْعَةُ ذِي الصَّدْ | وَهَلْ مِنْ سَلْوٍ يَرْتَجِي لِمُسْتَقِيمٍ         |
| صُرُوفُ اللَّيَالِي أَنْ يَعُودَ إِلَى نَجْدِ    | يَحِينُ إِلَى نَجْدٍ وَهَيْهَاتَ حَرَمَتْ          |

فَمَا جَبَلَ الرَّهْنَانِ لَا رِيَّ بَعْدَمَا      عَدَتْ غَيْرُ الْأَيَّامِ عَنْ ذَلِكَ الْوَرْدِ  
وَمَا أَهْلٌ وَدِّيَ وَالْحَوَادِثُ تَقْتَضِي      خُلُوءِي عَنْ أَهْلِ يَضَافُ إِلَى الْوَدِّ  
الْأُمْتَعَةَ يَوْمًا بِعَارِيَةِ الْمُنَى      فَإِنَّا نَرَاهَا كُلَّ حِينٍ إِلَى الرَّدِّ  
أَمِنْ بَعْدِ رُزْءٍ فِي بِلَنَسِيَّةٍ ثَوَى      بِأَحْنَانِنَا كَالنَّارِ مُضْمَرَةً الْوَقْدِ  
يُرْجِي أَنَاثُ جَنَّةٍ مِنْ مَصَائِبِ      تُطَاعِنُ فِيهِمْ بِالْمُقَفَّةِ الْمُلْدِ  
الْأَلَيْتُ شِعْرِي هَلْ لَهَا مِنْ مَطَالِعِ      مَعَادٌ إِلَى مَا كَانَ فِيهَا مِنَ السُّعْدِ  
وَهَلْ أَذْنَبَ الْأَبْنَاءُ ذَنْبَ آبِهِمْ      فَصَارُوا إِلَى الْإِخْرَاجِ مِنْ جَنَّةِ الْخُلْدِ

وفي أغلب الاحوال، وتحديدًا بسبب الحاجة إلى ضبط هذه النغمة التراثية، يقوم مشهد النسب، أو الشعر ذو الطابع النسيبي، بالانتشار حول أسماء الأماكن التي هي إشارات رمزية فحسب. وقد تكون هذه الأماكن ذات وجود حقيقي - وفي الحقيقة، كثير منها لا يزال قائماً جغرافياً - ولكن هذا ليس ذا أهمية من الناحية الشعرية. بل إننا لا نعرف ما إذا كانت أسماء الأماكن في معظم القصائد العربية القديمة أكثر من مجرد معالم حميمة مثيرة للعواطف في سبيل تلك التعبيرات المسرفة عن الفقد والحنين التي تشكّل الحالة النفسية في النسب. وهكذا يمكن أن نفترض، مع بعض اليقين، وإن كان يقيناً شعرياً، أن الإشارات إلى الأماكن، على الأقل داخل النسب العرفي، هي في أغلب الاحوال ذات طبيعة رمزية، غير مباشرة، وأن تشبّعها المجازي والرمزي، وخصوصاً في شعر ما بعد الجاهلية، أصبح مكتسباً تماماً. وعلاوة على هذا، يزداد تكرار تلك الإشارات العربية القديمة في تلك الحواف الخارجية للشعر العربي، التي أوسعت الخطى بمرور الزمن وامتداد الجغرافيا بعيداً عن قالب الزمن والمكان البدوي. وهنا تصبح تلك الأسماء، وتلك الكلمات، كينونات شعرية خالصة. ولا يعود ثمة حاجة إلى البحث عن واقع تشير إليه. وفي الحقيقة، سوف تُعدُّ محاولة تعيين هذه الأماكن تعييناً مادياً من قبيل المبالغة التي يُمكن أن تطيح بجاذبيتها الشعرية، وبما يحيط بها من جوٍّ مثير للذكريات والعواطف.

ويعصف مارسيل بروسث أحلام يقظته في شبابه عن أماكن بعيدة ذات معنى بالنسبة إليه لأنها ذات أسماء هي في نفسها كلمات سحرية - فلورنسا، بارما، بيزا، فينسيا {أو البندقية} - وكلها مثيرات عظيمة للأمل، قريبة من معنى يلامس تماثلها مع الفردوس. إن إدراكاً وهمياً مثل هذا، "ونفس استعداد أحلامنا للوقوع في أسرار أسماء أماكن"، كما تعلق مود بودكين، "قد أعطى هذه الأسماء قيمة متميزة وقوة في الشعر"<sup>(٨)</sup>. ولكن بروسث يمتضي أبعد من ذلك فيصر على تفضيل الغموض على اليقين، وتفضيل الخدس الأبعد بأن أماكن كهذه موجودة على الوصف والكفاءة الدقيقة. ويكشف بروسث سحر الموضوع كله بأن يخبرنا على نحو ساحر أنه على الرغم من أن استجابته المنتشية لتوقعه أن يجرب تلك المدن الإيطالية "كانت الحافز الأساسي وراء رغبته للاستمتاع بروائع فنية، فلم يعتمد، مع ذلك، في وصفه إياها على كتب في علم الجمال، بل على النشرات السياحية، وحتى على جداول مواعيد القطارات"<sup>(٩)</sup>.

وقد أصبحت أسماء بروسث السحرية، التي كانت مؤثرة إلى أقصى درجة تأثيراً رمزياً عندما جردت من شرطها المادي، الطبوغرافية Topography الخاصة لحالته المتخيلة أو الشعرية. وكما يلحظ جون ستيفينز في مناقشته لعالم الخيال المتمثل في الرومانس الوسيط، فإن تحولاً مثل هذا للأماكن إلى أسماء يحدث بالضرورة على حساب الصلة الواقعية، أو المادية، بالزمن والمكان المحسوسين، وهي صلة تتحول شعرياً إلى صلة ثانوية، أو حتى صلة منعقدة بالموضوع، وذلك عندما تصبح جزءاً من الرؤية الداخلية للفنان. ويلحظ ستيفينز أيضاً أن "الأهمية العظمى للصور في الرومانس تنتج في جانب كبير منها من نقص الإحساس بالمكان والزمان"، مما يسمح للأبطال فيها أن يعيشوا، ويتحركوا، ويفعلوا في "مشهد دون ملامح"، هو، مع ذلك، "ليس مشهداً بلا اسم [التأكيد من صناعي]؛ ولكن الأسماء نفسها مسؤولة عن إخبارنا أكثر عن المغامرات الروحية للفرسان الساعين وراء المغامرة مما تُخبرنا به عن ريف من الأرياف (Le Chastel de Pesme Aventure, Le Pont de l'Espee, وهلم جرا). "إن مشهداً

كهذا ينبغي ألا يستسلم للجغرافيا دقيقة". فكل شيء فيها يأخذ معناه من "التجربة التي توصله" (١٠).

إن الأذن العربية سوف تسجل في هذه اللحظة تطابقات شكلية مع الميل الصريح تجاه عملية الاستيعاب الداخلي للرؤية "interiorization" في النسب العباسي. وهكذا تصبح كل أسماء الأماكن، على سبيل المثال، في نسب لعلي بن الجهم (ت ٢٤٩هـ/ ٨٦٣م) رؤى مستوعبة داخلياً. إنها، مثل أصداء لعاطفة بعيدة، مستفيضة، تصبح "ما يدره الشاعر ولا يدره" (١١):

عُيُونُ الْمَهَابِينَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ      جَلْبِينَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أَذْرِي وَلَا أَذْرِي  
أَعْدُنْ لِي الشُّوقُ الْقَدِيمَ وَلَمْ أَكُنْ      سَلَوْتُ وَلَكِنْ زِدَنْ جَمْرًا عَلَى جَمْرٍ

وتجذب العيون الحاملة للبقر الوحشي هنا مساراً للشوق عبر نهر دجلة بين نقطتين، يمكن تحديدهما بسهولة طبوغرافياً، ومعلمتين مبكرتين لبغداد عاصمة الخلافة العباسية. ولكن "الرصافة"، التي تبدو في هذه الصورة مُرجعةً صدى آهات حنين الشاعر، مُرسلةٌ إياها نحو "الجسر"، أو عبّره، ليست مجرد قصر الحكم والاستجمام على الضفة اليسرى للنهر الذي بناه في الأصل المنصور (الخليفة الذي أسس مدينة بغداد المستديرة) (١٢) وكان في يوم من الأيام محلّ فخر هارون الرشيد، ومن ثم أعطى اسمه لضاحية سكنية غنية بمنازل الوجهاء والأعيان؛ ولا هي بالضبط ذكرى لـ "رصافة" هشام، ذلك القصر الاستجمامي الأقدم، والمُغرَّب الآن، لأسرة المالكة، كانت لا تزال بدوية على نحو يكفي لأن تشعر وتلتصق بصورة حنينية التقابل الوجودي والرمزي للصحراء والماء (١٣)، وذلك لأن كلمة "الرصافة" وحدها ليست بالضرورة اسم قصر، بل تسمح بتصورات غنية، مؤثرة غنائياً. فمن ناحية تتضمن الكلمة دمج الحجر وصلابته؛ ولكن هذا الحجر متعلق بالماء ضرورة، "ماء الرصف" كونه "ماء الصخر". وعلاوة على هذا، تستدعي الكلمة إلى الذهن فكرة بناء دعامة أو جسر. وبهذا المعنى تحمل الكلمة حساسية صورية *imagist* إلى الطرف المقابل الذي يمثل مقابلها الدلالي. ومن هنا، أيضاً، تتضمن الكلمة التوقع

والتشوق إلى الضفة الأخرى للنهر. الرصافة، باختصار، كانت بالنسبة إلى الشاعر اسماً وكلمة، تتضمن توتراً دلاليًا وشغفًا إلى المقابل لها.

وسوف يشرح مثل هذا الاشتقاق كذلك الرابطة الشعرية التي توجد في العربية بين كلمة "الرصافة" وكلمة "الجسر" وظهورهما معاً في سياقات تنطوي على حنين رثائي معزز على نحو متبادل. فالأولى، في معناها المباشر، بمثابة تلميح قوي إلى الأخرى، بل إنها تسمح لنا، على نحو أكبر، بأن نفهم الأخرى بصورة صحيحة في وظيفتها الشعرية. وهكذا فإن "الجسر"، باشتقاقها الأرامية والعربية، يمكن أن تعني "جسراً" أو "سداً" على نحو واضح للغاية، في حين تشير "الرصافة" فحسب إلى هذا الاشتقاق. وعلاوة على هذا، يعني الاسم "جسر"، بطريقة شعرية أكثر إلحاحاً، جسراً يمتد ويعبر، تماماً كما أن الفعل "جسر" لا يعني فحسب "أن يبني جسراً" بل يعني كذلك "أن يعبر كما لو أن المرء يعبر امتداداً من الماء أو الصحراء". وعلى نحو شعري لا يمكن إغفاله، أيضاً، يعني الفعل "جسر" كذلك "أن يتجرأ"، "أن يتجاسر على شيء" (مغامرة؟).

وهكذا، فإن ما نراه في بيتي النسيب لعلي بن الجهم ليس منظرًا طبيعيًا أو طوبوغرافية لبغداد عاصمة الخلافة، بوصفها استعارة مُعقَّدة مبنية من داخل مكان مستوعب داخليًا يقع إليه الحنين، أو حيث يكون ممكنًا. فبين الرصافة والجسر يأتي إلى الوجود "جسر" لا يشبه جسر مغامرة السيف في كريت دي تروي (لانسلوت، الأبيات ٦٨٠-٦٨٢)، بل جسراً قادراً على تحويل المغامرة شعرياً إلى مسار التنهيدة. وفي هذا لا يسمي نفسه كما يفعل "جسرُ التهنيدات" في مدينة البندقية. وبدلاً من ذلك يلتزم جمالياً باختيار أكثر فعالية بكثير من التجريد داخل الاستعارة. وهكذا يتجنب خطر ابتذال طول النفس الغنائي ووضوحه الذي يمكن حتى للاسماء الشعرية أن تصبح ضحية له على نحو لا يمكن إنكاره (١٤).

وبقدر ما نحن مخولون بأن نسلّم بتقدير الشعراء العرب للكفاءة الغنائية لأسماء الأماكن، فنحن يجب ألا نتوقع بالضرورة حساسية مقارنة من نقاد الأدب العربي في

العصر الوسيط، وذلك لأن دور هؤلاء النقاد الأساس كان هو دور موثقي النصوص ومفسريها. لقد نَحَوُا جانباً الدلالات الضمنية الشعرية للحضور المكثف للطوبونيميا {دراسة أسماء المواقع الجغرافية وأصلها}، وخصوصاً في النسب الجاهلي، ولم يروا منه أكثر من ماديتِه المعجمية الفيلولوجية. وبالتالي أمكن بسهولة اختزال أسماء الأماكن الشعرية إلى مداخل "نصية" مشروعة في المعاجم الجغرافية والخلاصات المعرفية الوافية. لقد استطاعت كذلك كلية الوجود لأسماء الأماكن في النسب العربي المبكر أن تحرك النقاذ إلى سُخْرِيَّةٍ مُرَبِّكَةٍ وإلى سُخْرِيَّةٍ غَيْرِ مُرَبِّكَةٍ على السواء، وإن كانت سُخْرِيَّةً عدوانيةً ولاذعةً. وكان النوع الأخير يمثل حالة عالم الدين الأشعري، والهاوي المتمكن في النقد الأدبي الباقلائي (ت ٤٠٣هـ / ١٠١٣م)، الذي لم يتفق مع معلقة امرئ القيس، المكان الكلاسيكي locus classicus لطوبونيميا النسب الجاهلي<sup>(١٥)</sup>:

فَإِنَّا نَبْكَ مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ      بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدُّخُولِ فَخَوْمِلِ  
فَتَوْضَحُ فَالْمَقْرَأَةُ لَمْ يَغْفُ رَسْمُهَا      لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالِ

فمن وجهة نظر الباقلائي يفشل مثل هذا "الذكر الجيوديسي {أو المساحي} للمواضع وتسمية هذه الأماكن" في أن يخدم غرضاً مفيداً، بما أن إشارة أكثر محدودية إلى المكان الذي شهد أسى الشاعر كانت ستكون كافية. ومع ذلك فإن امرأ القيس "لم يقنع بذكر حد" {واحد في} حدهُ باربعة حدود، كأنه يريدُ بَيْعَ المنزل، فَيَخْشَى - إِنْ أَخْلُ بِحَدٍّ - أَنْ يَكُونَ بَيْعُهُ فَاسِداً أو شَرْطُهُ باطلاً<sup>(١٦)</sup>. وهكذا حوِّلتُ بداهةُ الباقلائي المُبْتَدِلَةُ أطلالَ امرئ القيس القبلية القديمة، بتفريغها المُثير اجتماعياً عن بداوتها الأصلية، إلى موقع عقار مدني. وهكذا يُحوَّلُ مكانٌ كهذا من الناحية الغنائية إلى مكان غير فعال، وذلك من خلال تحويله على نحو زائف إلى هدفٍ للسخرية. ولما كان دافعُ الباقلائي المُحَرِّكُ دافعاً فيما وراء الأدبي إلى حَدٍّ كان فيه نصيراً للقضية الحصرية حول إعجاز القرآن<sup>(١٧)</sup>، فإنه كان، بطبيعة الحال، يختبر براعته المُقَالِيَّة في خطبة لاذعة أكثر منها تحليلاً أدبياً، وفي خطاب تبريري أكثر منه خطاباً نقدياً. ذلك أن خطوط المعركة

الجدلية المرسومة في سورة الشعراء كانت لا تزال بالنسبة إليه مَحْفُوفَةً باستعداد للاستبصار.

ومع ذلك، فإن أسماء الأماكن عند امرئ القيس كانت تقترح تربع *quadrature* جغرافية وهمية من نوع جدّ غريب على "ماسح أراضٍ" مثل الباقلائي. فالطوبونيما لا تَمْنَحُ مكاناً جغرافياً ولكنها تُعَيِّنُ بدلاً من ذلك على تحديد المكان المُمَيِّز، أي "سَقَطِ لوى" الشاعر، في الذاكرة وفي الخيال.

إن البيت الأول من معلقة امرئ القيس لا يتحدثُ بَعْدُ عن وصول فعلي إلى المكان الموصوف بأنه "سَقَطِ اللّوى". إنه بالاحرى دعوة إلى الوقوف كما لو كان من على مسافة، وإلى التذكر، وإلى البكاء على ما كان ذات يوم مَنْزِلَ المَهْجُوبَةِ - "هناك"، في "منقطع الرمل حيث يستدق من طرفه، أي السقط، والرمل يعوج ويلتوي، أي اللّوى". أما الوصول الفعلي فيحدث فحسب في البيت الخامس ("وَقُوفاً بِهَا صَحْبِي")، مما يعني أنه حدث بعد أن دخل خيالاً إلى الفراغ الداخلي للترجيع المكاني. وإذا مضينا على هذا النهج من التأويل، فإن أسألتنا عن الدائرة الخاصة بالأماكن المميزة في النسب العربي الكلاسيكي لا بُدَّ أن تقودنا إلى إجابات نموذجية أصلية كلياً - أو إلى أسئلة نموذجية أصلية كلياً - من قبيل، لماذا توجد أربعة أنهار تجري من جنة عدن (سفر التكوين ٢ : ١٠ وما بعدها)، بما أن تلك الأنهار لا تُعَيِّنُ جغرافية تلك الجنة؛ ولا هي مقصود بها أن تكون سُبُلًا هادية سوف تقود كلَّ الحجاج التواقين إلى ذلك المكان الذي كان مفقوداً فحسب كي يُخَنَّ إليه منذ ذلك الحين (١٨).

ولكي نختبر من مسافة أبعد إغواء أسماء الأماكن في الشعر العربي، نستطيع أن نختار تقريباً بصورة جغرافية. فعلى سبيل المثال، نلاحظ أن أسماء أنهار بعينها في القصيدة، من مثل الفرات، تتمتع بدرجات متعددة من العملية الاستعارية. فوفرة مياهها تصبح تعبيراً عن الكرم، وتياراتها القوية صفة مميزة للقوة، وطيب مياهها صدق، قرأتياً وما قبل قرأتياً، للكوث، نهر الفردوس. فهذه الاستعارات يمكن أن تمتزج أو تصبح



رموزاً شاملة، ولكن نهراً مثل الفرات، وخصوصاً إذا كان مستخدماً استخداماً شعرياً خارج النسب، يمكن مع ذلك أن يعود إلى بُعْدِيَّتِهِ المادية داخل منظر طبيعي يُمكنُ تعيينه<sup>(١٩)</sup>.

ومع ذلك، فقد ظهر نَهْرٌ بعينه في التقليد الشعري العربي مراراً وبصورة مطردة في سياقات المنظر الطبيعي والحالة النفسية، تتجاوز برمزيتها قابليتها للوظيفة الاستعارية المجردة. وهذا النهر، أو بالأحرى اسم هذا النهر، هو العقيق. وعلى النقيض مما تطرحه الشروح النصية، فإن من الواضح أو المؤكد أن المعروف عن هويته الجغرافية، وبالمثل عن ظهوره في الأدب، شيءٌ قليلٌ. وقد لا يكون نهراً حقيقياً، بل مجرى نهر، يرقد جافاً معظم أيام السنة العربية. وقد يكون في البداية العقيق الذي هو وادٍ بظاهر المدينة المنورة، ولكنه ليس بالتأكيد مجرى مائياً جديراً بأسر الخيال الشعري لامة ما عبر أجيال وقرون، أو قد يكون مجرى نهر آخر شبه جافٍ بالجزيرة العربية تلك التي تبدو خالية من الأشياء بقدر ما هي مليئةٌ بالأسماء. ومع ذلك، ففي الشرق وفي الغرب، قديماً وحديثاً نسبياً تعلق الشعر العربي بالعقيق بوصفه واحداً من أكثر موتيفاته دوراناً<sup>(٢٠)</sup>. وهذا هو ما عليه الأمر: العقيق موتيف وليس مجرد اسم أو استعارة يجب أن تؤوّل في كل مثال شعري ترد فيه. وبوصفه موتيفاً يُعدُّ جزءاً من الفكرة الشعرية المتجسّدة في ذلك المنظر الطبيعي الذي يوحي على نحو خاص بإمكان وصفه بأنه منظر رعوي، أو هو، بطريقة نموذجية أصلية، بَقِيَّةٌ ضئيلةٌ من حلم الإنسان بالأرض عندما كان يسودها العدل. فالعقيق استعارة للعدو، والفرح، وأجواء الجنة، أيضاً، وهو عُرِفَ شعرياً. ولكن مثل كل الأعراف التي تنبرع قريباً من الجذور الثقافية، يحتفظ العقيق داخل نفسه بمعناه المركزي، وبأصله الاشتقاقي من الذاكرة الرمزية؛ وهكذا فحسب يمكن أن ينجز استمرارية شعرية.

لا تبدو الإشارة إلى العقيق في أول ظهوره في القصيدة الجاهلية إلا واحدة من تلك الإشارات الطوبوغرافية الكثيرة إلى المنظر الرثائي في النسب. وحتى حينئذٍ، مع ذلك،

فمكانه في الأبيات الرئيسة الحاملة للحالة النفسية النسيبية الرثائية يلفت النظر من حيث المبدأ. وهكذا نجد في قصيدة منسوبة إلى امرئ القيس إشارة إلى العقيق، تختم النسيب وتقوي الإحساس بالبعد الذي يطرحه البيت السابق عليه (٢١):

فَاتَّبَعْتُهُمْ طَرْفِي وَقَدْ حَالَ دُونَهُمْ      غَوَارِبُ رَمْلٍ ذِي أَلَاءٍ وَشِبْرِي  
عَلَى إِثْرِ حَيٍّ عَامِدِينَ لِنَيْتٍ      فَحَلَّلُوا الْعَقِيقَ أَوْ ثَنِيَّةَ مُطَرِّقِ

وفي معلقة الحارث بن حلزة يرد العقيق في موضع موازٍ لشعور متصاعد في النسيب، تماماً قبل بيت الانتقال إلى موتيف آخر (٢٢):

بَعَيْنُكَ أَوْقَدَتْ هَذَا النَّارَ      رَاحِياً تُلَوِّي بِهَا الْعَلْيَاءُ  
أَوْقَدَتْهَا بَيْنَ الْعَقِيقِ فَشَخْصِيَّةٍ      بِنِ بَعْدٍ كَمَا يَلُوحُ الضِّيَاءُ

وفي قصيدة لدريد بن الصمة يكون العقيق جزءاً من المشهد في بيت المطلع بوصفه البقية الباقية من هذه الحالة النسيبية الرثائية في نسيب منقطع بطريقة ما، عليه أن يتواءم مع النغمة الساخرة التي تردفه (٢٣):

لَحْنٌ طَلَّلَ بِذَاتِ الْحُمْسِ أَمْسٍ      عَفَا بَيْنَ الْعَقِيقِ قَبْطَنٍ ضَرَسِ

ولم ينجز العقيق تبلوره الرمزي الكامل سوى في الحقب المدنية المتأخرة والتجويد الشعري البلاطي، ماراً عبر تحوّل من المراثية البدوية إلى المراثية البلاطية، وأخيراً إلى قصيدة حنين رعوية. وهكذا نقرأ للبحراني (ت ٢٨٤هـ / ٨٩٧م) (٢٤):

أَنَاشِدُ الْغَيْثَ كَيْ تَهْمِي غَوَادِيهِ      عَلَى الْعَقِيقِ وَإِنْ أَقَوْتُ مَغَانِيهِ  
عَلَى مَحَلٍّ أَرَى الْأَيَّامَ تَضْحَكُ عَنْ      أَيَّامِهِ وَاللَّيَالِي عَنْ لَيَالِيهِ

وكذلك، أيضاً، في غنائية مدوّنة على نحو مرهف لمعاصر البحراني علي بن الجهم (٢٥):

هَذَا الْعَقِيقُ قَعْدٌ أَيْدٍ      لَدِي الْعَيْسِ عَنْ غُلُوَائِهَا

أو لدى شاعر أصغر (٢٦):

مَرَرْنَا بِالْكَتَافِ الْعَقِيقِ فَاعْشَبَتْ      أَبَاطِحُ مِنْ أَجْفَانِنَا وَمَسَايِلُ

وحتى في الأندلس، بكل مباحجها، يكتسب العقيق هالته الشعرية الكاملة، وهكذا يحرز شكلاً من أشكال الانسلاخ عن السياق البدوي القديم. فيظهر {نهر} العقيق، لدى الشاعر القرطبي ابن زيدون (ت ٤٦٣هـ / ١٠٧١م)، مع جسر. ومن المؤكد أن هذا النهر ليس مجرى النهر البعيد في الجزيرة العربية. إنه الآن النهر في صورة مصفرة، يُسرُّ بها الشعراء في كل مكان. وربما كان المقصود من الناحية المادية نهر جوادلقويقر Gualquivir الذي ينبع من جنوبي مستى Meseta إلى المحيط الأطلنطي لمسافة ٦٤٠ كيلومتراً، أو أي نهر آخر من الأنهار المعروفة في المناطق العربية الواسعة. ومع ذلك، فيوصفه رمزاً سوف يظل دائماً العقيق (٢٧):

وَكَمْ مَشْهَدٍ عِنْدَ الْعَقِيقِ وَجَسْرِهِ  
قَعَدْنَا عَلَى حُمْرِ النَّبَاتِ وَصَفْرِهِ  
وَطَبِي يُسْقِينَا سُلَاقَةَ خَمْرِهِ

ويتمنى شاعر غنائي خالص في غنائته من الأندلس، هو ابن خفاجة (ت ٥٣٣هـ / ١١٣٧م) من السيرة، قريباً من بلنسية، على "أنفاس الرياح النواصم" أن يحيين عنه "الواضحات المباسم"، وأن يلقيين نظرة مثرية على "أكناف العقيق"، وأن يطفن لبرهة في "تلك الرُّبَى والمعالم"، ثم يودعن "ما بين الكثيب والحمى" قبلاً على آثار أولئك الذين رحلوا (٢٨). وهنا، أيضاً، كان قد مضى وقت طويل على "الكثيب" و"الحمى" منذ أن توقفا عن أن يكونا أي شيء سوى اسمي مكانين. وهكذا لم تعد مثل هذه الإشارات إشارات إلى أنهار مبهمة، وأماكن إقامة قديمة، وكثبان لا تُنسى، ومناطق تابعة لحماية القبيلة، حتى وإن أصرَّ الشراح ذوو الميول الفيولوجية على وصفها على هذا النحو. إنها، وقد أصبحت معلقة في توتر شعري بين المعاني الأولية باشتقاقاتها المتذبذبة وأسماء الأماكن فيها، مواضعٌ خياليةٌ على نحو كامل لا معنى ولا وجود لها. إذا سئل الشاعر توضيحها. ولكنها كل شيء وأماكنها يُشعرُ بها على نحو واضح بما هي في القلوب منازلٌ على حدّ تعبير المتنبي، أي لم تقع عيننا الشاعر عليها أبداً، كونها لا

تُخَوِّمُ لها، بل حُضُورٌ فحسب .

تَمْتَدُّ القوَّةُ الشعريةُ لهذه الاسماء القديمة وَتَحْتَضِنُ كُلَّ شَيْءٍ، فتجعل ابن خفاجة نفسه {في قصيدة أخرى} يتحوَّلُ إلى أصحابه في مناجاةٍ رثائية، سائلاً إياهم أن يحدثوه عن أيام الشباب، والذي هو تقريباً، كما سوف نرى فيما بعد في القصيدة، ذكرى ليلة بـ"اللوى" ( البيت التاسع )، ويخاطبهم بصورة ملفزة إلى حدٍّ ما بأن يدعوهم حميريين (٢٩):

وقُلْتُ، وقد شاقني مُلتقى      شميم الغرار، وبرْدُ الصبَا  
خليلي من حميرٍ حدّا      أخا شَيْبَةٍ عَنْ لِيَالِي الصَّبَا

كان الحميريون العرب الجنوبيون القدماء أسطوريين على أفضل تقدير بالنسبة إلى ابن خفاجة . وعلى الرغم من أن أصحابه يمكن أن يكونوا من أصل عربي جنوبي وأن أصل نسبه من خلال الاسم القبلي، "خفاجة" بوصفها فرعاً من كندة، كان عربياً جنوبياً على ما يبدو أيضاً، فإن كل ما يريده الشاعر حقاً هنا هو صوت تلك الاسماء القديمة والبعيدة . إن حالته النفسية من الحنين والاسى لثمتص كل الأصداء البعيدة وخصوصاً تلك البعيدة على نحو يثير شوقه . وهي وإن كانت بعيدة في الزمان وفي المكان فهي قريبة منه عرقاً وحميميةً إليه تراناً، وليست على الإطلاق في حاجة إلى سياق خارجي، يعطيها مصداقية .

## ٢- نجد وأركاديا، طوبوغرافية الحنين.

بعيداً عن التكرارات العديدة، والمتنوعة، والمصادفة على ما يبدو غالباً في النسيب لأسماء الأماكن التي إما أن تكون صعبة التحديد أو التي ينبغي ألا تحدد، يُحْفَلُ الشعر العربي كذلك بالانغماس في أحلام اليقظة التي تلهج بذكر مناطق كاملة من شبه الجزيرة العربية، مثل تهامة، والحجاز، وفوق كل ذلك، نجد . إن هذه التأملات أو القصائد الرعوية الرثائية الأكثر امتداداً هي ما بعد جاهلية، وبالتالي فهي من إنتاج عصر لاحق في المسار الزمني العام لتطور الموتيف والموضوعة في النسيب وما تفرَّع منه (٣٠) . وعموماً يُمكنُ تأريخها داخل ذلك الإحياء الإسلامي المبكر ( أواخر القرن السابع إلى أوائل القرن

الثامن الميلادي) للغنائية البدوية التي بلغت أوجها في الشعر الملتهب، والعاطفي، والمثالي المعروف بالعذري، المُسمَّى على اسم قبيلة الشاعر جميل، مُحِبٌّ بُثَيَّة. وكان مصطلح "العذري"، بوصفه اسماً معروفاً، يُستخدَمُ بصورة أوسع للدلالة على مدرسة كاملة من الشعراء المُضَحِّين بذواتهم في المنطقة الوسطى من الصحراء العربية. أما شعرهم، فناهيك عما ولده من أخبار سيرة وتفسيرية، شكَّلت في بعض الحالات قصصاً رومانسية أصيلة تقترب من تلك القصص المُنتحبة للحقبة الهلنستية، فسوف يَسْتَحِقُّ أن يُرى بوصفه مدونةً عربيةً من *erótika pathémat* (قصص ذات معاناة غزلية)<sup>(٣١)</sup>. إن المعاناة الغزلية *erótikon pathos* لمجنون ليلى، الشخصية الأسطورية الكاملة الوحيدة بين أولئك الشعراء، نسقية *paradigmatic* للغاية في تخيلها وفي طبيعتها النموذجية الأصلية على السواء.

ويجدُ وَضْعُ هذه الإثارة الخيالية لأقاليم مفضلة شعرياً تفضيلاً مباشراً ضمن جماليات مدرسة شعرية مثل المدرسة العذرية مشروعيتها في مناقشتنا بصورة أساسية لأنه يساعد على تحديد نقطة مركزية مبكرة لنمط من الحنين البدوي سرعان ما انتشر، وقد شق لنفسه تربة عاطفية خصبة على نحو خاص في أقاليم نائية للإمبراطورية الجديدة الممتدة في غير نظام للمملكة الإسلامية العاربة. وهناك سوف يعيش هذا النمط على رغبة في الإمساك برمز أصلي يعود إليه.

ويمكن أن يكون لتركز الإسراف التعبيري العاطفي الرعوي-الراثي في الشعر العربي في أقاليم مثل هذه، والملاحظ بسهولة في أواخر العصر الأموي، أسباب متنوعة. ويلحظ طه حسين بحق أن جو الانقباض والحنين الذي يسود بين شعراء المدرسة العذرية. وعلى الرغم من أنه يتكئ على علم اجتماع صاغه صياغة ملتبسة من توقعات ناشئة، فإن تاويله للظاهرة، مع ذلك، ذو بُعد واحد؛ ففي رايه، كان الشعراء البدو بعد أن استقر الأمر للإسلام قد تأثروا بالعوامل المثالية والتهذيبية في عقيدتهم الجديدة، لكنهم لم يتمتعوا بالحضارة الجديدة وثمراتها. فتحولوا وهم في عزلة ومواجهة للإحباط الذي

أصاب توقعاتهم المادية المتطلّعة، إلى الداخل، شاكين ومحوّلين شكوهم إلى شكلٍ مثاليٍّ لأنها موجّهة إلى الظروف الحاضرة ومثاليّتها في الماضي، قبل الإسلام افتراضاً، عندما كانوا أحراراً لا يخضعون لنظام، أو عندما لم تكن تلك التوقّعات الجديدة موجودة<sup>(٣٢)</sup>.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إننا، بتغيير منظورنا، والسماح له بأن يشمل القرون المتأخرة بما فيها من مواقف ثقافية عربية، قد نلاحظ بأقوى صورة حضور حركة منشعبية عن المركز في الحياة السياسية والاجتماعية في شبه الجزيرة العربية، وهي حركة بدت كذلك مهددة للأسس الثقافية القديمة للشاعر البدوي. لم يكن البدوي بمحدوديته المخلصة، وعلى الرغم من عدم استقراره الموسمي، واعياً كلّ الوعي بالعالم خارج محيط إقليم حركته الرعوية البندولية. وداخل هذا الإقليم كان يعرف كلّ شق فيه، وكل موضع مهجور وبصلح للإقامة المؤقتة. أما الإقليم بوصفه كلّاً فكان يراه، مع ذلك، من الداخل فحسب. فالفضاء الداخلي المنفرد وحده كان له حدود موضوعية قوية ومصداقية خيالية. أما الكل فلم يكن مرثياً بعد، على الأقل من الخارج، ليمكنّ من أن يوفر مساحة للخيال، ويستحضر كل السحر الرمزي للعاطفة بوصفه وجوداً شعرياً دائراً مع اسمه الخاص. وهكذا بدأ الشاعر البدوي في امتلاك تهامة، والحجاز، وعلى الأخص، نجد عندما غادرها جميعاً؛ وعندما كان قد فقدَ هذه الأقاليم جرّاء ترامي أطراف الإمبراطورية<sup>(٣٣)</sup>، فإن هذه الأماكن، وهذه الأسماء، كانت حينئذٍ قد امتلكته. وكان مثل هذا الامتلاك يتضمن الوعي بالفقد عبر التناقض الظاهري العظيم لقوة الزمن الحنينية؛ ذلك الزمن الذي كان يملكه المرء ذات يوم، وذلك الزمن الأكثر مساحة الذي تنجذب إليه روح المرء انجذاباً لا حيلة معه، والذي يجب أن تعود إليه لأنها هي نفسها مسكونة به. فنهاية العملية الحنينية دائماً ما تكون عودة كلّ المياه إلى البحر.

ومن بين الأمثلة العديدة للظهور المبكر لروح الحنين الإقليمية هذه يقف الشعر المنسوب إلى الجنون، والذي يبدو أنه اختُرِع تحديداً ليحتضن مثل هذه المشاعر. إنه شعر

يحتفل بكل من المحبوبة ليلى ونَجْدٍ على السواء<sup>(٣٤)</sup>:

أَحِنُّ إِلَى نَجْدٍ وَإِنِّي لَأَيْسَ طَوَالَ اللَّيَالِي مِنْ قُفُولٍ إِلَى نَجْدٍ  
وَأَنْ يَكْ لَا لَيْلَى وَلَا نَجْدٌ فَاعْتَرِفْ بِهِجْرٍ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ وَالْوَعْدِ

وكذلك الامر بالنسبة إلى بيت يتنازعه المجنون والشاعر غير المخترع ابن الدمينه (ت ١٤٣هـ / ٧٦٠م)، الذي يتغنّى بنجد رغم انتسابه إلى أقاليم أخرى بالجزيرة العربية<sup>(٣٥)</sup>:

أَلَا يَا صَبَا نَجْدٍ مَتَى هِجَّتْ مِنْ نَجْدٍ فَقَدْ زَادَنِي مَسْرَاكِ وَجْدًا عَلَى وَجْدٍ  
وَيَتَكَلَّمُ الْمَجْنُونُ عَنْ نَجْدٍ وَالْحِجَازِ مَعًا<sup>(٣٦)</sup>:

أَحِنُّ إِلَى أَرْضِ الْحِجَازِ وَحَاجَتِي خِيَامٍ بِنَجْدٍ دُونَهَا الطَّرْفُ يَقْصُرُ  
وَمَا نَظَرِي مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ بِنَافَعِي أَجَلٌ لَا وَلَكِنِّي عَلَى ذَلِكَ أَنْظُرُ

وقد تكون القطعتان اللتان تنسيبان في الحماسة إلى الشاعر الأموي الصَّمَّةُ بن عبد الله القُشَيْرِي أكثر تمثيلاً لهذا التناول الرثائي المبكر لنجد. أما الأولى فمرثية حنينية خالصة<sup>(٣٧)</sup>:

قِفَا وَدَعَا نَجْدًا وَمَنْ حَلَّ بِالْحِمَى وَقُلْ لِنَجْدٍ عِنْدَنَا أَنْ يُوَدَّعَا  
بِنَفْسِي تِلْكَ الْأَرْضُ مَا أَطْيَبَ الرَّبِي وَمَا أَحْسَنَ الْمُصْطَافِ وَالْمُتْرَبَا  
وَلَيْسَتْ عَشِيَّاتُ الْحِمَى بِرَوَاجِعِ عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلَّ عَيْنُكَ تَدْمَعَا

أما الأغنية الأخرى إلى نجد فتخطو بالـ "نوع" الشعري خطوة إلى الامام. وقد أدرك بصورة دالة خصوصية هذه القصيدة فريدرك ريكرت عندما أعطاها عنواناً وصفيّاً هو "وداعاً إلى المربع العالية"<sup>(٣٨)</sup>. {يقول الصَّمَّةُ}<sup>(٣٩)</sup>:

أَقُولُ لِصَاحِبِي وَالْعَمِيسُ تَهْوِي بِنَا بَيْنَ الْمُنِيْقَةِ فَالضُّمَارِ  
تَمْتَعُ مِنْ شَمِيمِ عَرَارٍ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارٍ  
أَلَا يَا حَبُّذَا نَفَحَاتُ نَجْدٍ وَرَبِّمَا رَوْضِهِ غِبُّ الْقِطَارِ  
وَأَهْلُكَ إِذْ يَحُلُّ الْحَيُّ نَجْدًا وَأَنْتَ عَلَى زَمَانِكَ غَيْرُ زَارٍ  
شُهُورٌ يَنْقُضِينَ وَمَا شَعَرْنَا بِأَنْصَافٍ لَهُنَّ وَلَا سَرَارِ

وهذه القصيدة رعوية خالصة. لقد تحوّلت "نجد" بوصفها منظراً طبيعياً إلى رؤية شعرية مقبوضاً عليها. فهي الصحراء تُزهرُ في ذاكرة الشاعر بعد وقت طويل من افتقار مطر الربيع في قطع وَهْمِيَّةٍ من السراب وبعد زمن طويل من عودة الصحراء إلى قسوتها التي تستغرق ما يقرب من العام. وهذا هو كل ما يختار الشاعر أن يتذكره ويحيا عليه. وأن نقول إن "نجد" هذا الشاعر بخاصة لم تُوجد أبداً فهذا لا يلغي مصداقية الرؤية. ذلك أن "نجد" هذا الشاعر و"نجد" أي شاعر حقيقي آخر وُجِدَتْ عندما احتفظ بها شعرياً بوصفها لحظة مختارة. وقد تكمن قيمة قصيدة الصمة الرعوية في أننا، أيضاً، نخبر "نجداً" بوصفها لحظة، لن تكون قابلة للنسيان لأنها بمثابة "أنا أيضاً في أركاديا *et in Arcadia ego*" لنا.

وسوف يقوم شعراء آخرون متأخرون باختزال موتيف "نجد" إلى قيمته المجرّدة والرمزية الخالصة. وسوف يصبح هذا الموتيف الغاية والوسيلة لكل حنين. وهكذا يدع أبو العلاء المعري، بحسه المُعتاد العالي بالدراما القوى الطبيعية تتشوق، وتَجوع، وتستسلم بحثاً عن "نجد". وفي بيتين فقط يعطينا الجوهر الشعري العربي المميز للرنائي، والرعوي، وربما الأسطوري (٤٠):

أَعَارِضُ مَزْنَ أَوْرَدَ الْبَحْرَ دُودَهُ      فَلَمَّا تَرَوْتُ سَارَ شَوْقاً إِلَى نَجْدِ  
سَمَا نَحْوَهُ مَلَكُ الرِّيَّاحِ بِجُنْدِهِ      فَمَسَّرَقَهُ دُونَ الْإِرَادَةِ وَالْوُدِّ

وبالنسبة إلى شاعر من بلنسية البعيدة، أيضاً، تُعدُّ "نجد" و"تهامة" فوق كل شيء صوراً عقليةً فاتنةً وفائقةً عن طُرُقٍ لَمْ تَطَّأَهَا قَدَمٌ، وأهدافٍ لَمْ يُحَقِّقْهَا إِنْسَانٌ (٤١):

فَيَا خَيْمَ نَجْدٍ دُونَ نَجْدٍ تِهَامَةٌ      وَنَجْدٌ وَوَحْدٌ لِلْسُرَى وَدَمِيلٌ

ويبدو الشاعر الصوفي ابن الفارض وهو يحمل هذا الحنين الشعري إلى النقطة التي تتجاوز فيها وظيفتها بوصفها تعبيراً غير متكافئٍ للبداءة العتيقة. فهو على الأقل يخاطب وَغْنِيَاً في مستوى أقل، تحت رحمة ما ينطوي عليه النسب الأصلي من غموض. وهكذا يستحضرُ بالاسم، في واحدةٍ من أفضل قصائده المنجزة عن الاجتياز



الروحي، الأرض "الفورية" لشوقه الصوفي، التي لا تستطيع، حينئذٍ، في علاماتها الطبيعية والمعمارية، سوى أن تشير إلى رموز، تتجاوز حدود الدائرة الرمزية للنسيب إلى اكتمال القصيدة (٤٢):

٣٥. إذا أذى ألم ألمٌ بمُهْجَتِي فَشَذَا أُعْيَاشُ الْجِجَارِ دَوَائِي

٤٠. وَشِعَابُهُ لِي جَنَّةٌ وَقِيَابُهُ لِي جَنَّةٌ وَعَلَى صَفَاهُ صَفَائِي

وقد يبدو، أيضاً، هذا الشوق إلى أماكن الحج في الحجاز، وقد تميز موضوعاً، وليس "شكلياً" فحسب، أمراً أوضح من اللازم وأكثر مادية - في إشارته الطوبونيمية - إلى الدرجة التي سوف يتقهقر عندها التيار العميق الرمزي العتيق أمام ذخيرة جديدة أكثر دقة من الرموز، مع زعم مستقل بالكفاءة الشعرية. ومع ذلك، ليس الأمر على هذا النحو؛ ذلك لأن الجدل بين المقصد الرمزي الجديد والمرجع الرمزي القديم يُكسب القصيدة حيويتها فقط من خلال الخصوصية الصوفية (التي هي نفسها تناقض ظاهري) المغروسة في البداوة الأوسع للقصيدة. وبلغت تمليحها القصيدة، بصرح خليل الشاعر بهذا الجدل بأن مصدر كل هذا الشوق هو في النهاية "نجد" - تلك الوثنية - وبلغت رمزية التي لم "تهتد" أبداً، خصيصة الحجاز. فشوقه إذن هو الشوق العتيق إلى "نجد" البدوية إلى الأبد التي ترسل نسماها شبه الزفير إلى الطوبونيميا الجديدة، والصوفية، ولما تنزل مع ذلك دقيقة على نحو متناقض ظاهرياً، طوبونيميا الحجاز بدءاً من الزوراء، المعروفة بطريقة أخرى بوصفها المدينة المنورة (٤٣):

١. أَرْجُ النسيمَ سَرَى مِنَ الزُّورَاءِ سَخِرَاً فَأَخِيَا مَيْتَ الْأَحْيَاءِ

٢. أَهْدَى لَنَا أَرْوَاحَ نَجْدٍ عَرَفُهُ فَالْجَوُّ مِنْهُ مُعْتَبَرُ الْأَرْجَاءِ

وقد بلغ التبلور الرمزي لـ "نجد" مبلغه في قصيدة لابي العباس أحمد بن شبيب (ت ٧٥٠هـ / ١٣٤٩-١٣٥٠م)، وهو من مواطني ثغر آخر على المحيط الغربي للشعر العربي، أي مدينة فاس. ولدى هذا الشاعر المعاصر لابن خلدون، الأثير لديه، تنتهي "نجد" انتماء كلياً إلى المجال الرمزي لهيمنة "الدار" المألوفة في النسيب (٤٤):

|   |  |
|---|--|
| أَقْصَى أَمَانِي النَّفْسِ مِنْ نَجْدٍ  | دَارُ الْهَوَى نَجْدٌ وَسَاكِنُهَا       |
| وَأَسْتَنْ فِي قِيَمَانِهَا الْجُرْدِ   | هَلْ بِكَرِّ الْوَسْمِيِّ سَاخَتْهَا     |
| مُسْتَشْفِيًا بِالْبَانِ وَالرُّنْدِ    | أَوْ بَاتَ مُغْتَلِّ النَّسِيمِ بِهَا    |
| قَصْدِي وَإِنْ جَارُوا عَنِ الْقَصْدِ   | يَتَلَوْ أَحَادِيثَ الَّذِينَ هُمْ       |
| مِنْهَا وَزُرْقُ مِيَاهِهَا وَرْدِي     | أَيَّامَ سُمرُ ظِلَالِهَا وَطَنِي        |
| أَخَوَى الْمَدَامِيعِ أَهْيَفِ الْقَدِّ | وَمَطَارِحُ النُّظَرَاتِ فِي رَشَايَ     |
| قُتِلَ الْمُحِبُّ بِهَا عَلَى عَمْدٍ    | يَرْتَوِ إِلَيْكَ بِعَيْنَيْنِ جَارِيَةٍ |

وبعد أن لاحظنا تدفقات الحنين الشعري العربي حول "نجد"، لا نستطيع أن نغفل عن التلميح إلى أننا في "نجد" الشعرية العربية الخالصة تلك نكون بدرجة مساوية على اتصال بنموذج أصلي ثقافي-تاريخي، يذهب إلى ما وراء الاحتواء الذاتي للانتماء الإقليمي الأصلي. إن الشعراء العرب الذين يكرسون شعرهم على حنين نجد يصبحون بالنسبة إلينا أشبه كثيراً بشعراء العصر القديم الإغريقي-اليوناني، والذين "تندمج" الأسطورة والواقع في مكانهم الرمزي الخاص للحنين، ويؤثر كل منهما في الآخر، وحيث "ما هو مُسمًى [التأكيد من صناعي] ليس موجوداً ودالاً، لكنه دالٌ فحسب. فالفن يصبح الجورياً، أي مجالاً للرموز. وبجانب العادي يقف عالم للفن" (٤٥). أما ما يراه الناقد الكلاسيكي برونو سنيل B. Snell فهو أن هذا هو اختزال بانوراما التتابع الزمني لتحوّل الزمن والمكان الحنينيين من أصولهما الهومرية والهيبيدوية إلى أركاديا فيرجيل، وهو تقصير وجد، في زمن نضج رؤيته المنظورية، حينئذٍ في أركاديا سنازارو استمراراً وإسقاطاً ما بعد فيرجيلي على نحو واع، وهو إسقاط لم يخفق في أن يكشف عن هوية "زمنه الحنيني" و"مكانه الحنيني" الأصليين. وهكذا فإن ما تبلور كان هو الرؤية الشعرية بصورة كلية لإقليم يسمّى أركاديا بوصفه منظراً طبيعياً للروح (٤٦).

وعلى أن نكون مستعدين، من خلال وجهة النظر عن أنثروبولوجيا الحنين، ومن خلال الحساسية المقارنة بالموتيفات الأدبية الدالة، لأن نُجربَ هنا ذلك الإحساس،

الغنائي الخالص، وفي الوقت نفسه القابل للتحكم فيه نقدياً، بالتعرف: أي إحساس المرء الذي يَجِن إلى أن يكون في أركاديا ( *utinam ex vobis unus vestrique fuiss-* sem; Vergil, Eclogue 10: 35/ ليتني كنتُ معكم وواحداً منكم) بأنه قريب من مشاركة الصمة القشيري أو ابن خفاجة حنينهما إلى "نَجْدٍ"؛ وأن الوجود في "نَجْدٍ" الشعر، يَجْعَلُ المرءَ كذلك جَدَّ قريبٍ من "أركاديا" الشعر. وهكذا يمكن أن يكون جوته، أيضاً، الذي قدَّم الرحلة الإيطالية من تأليفه بشعار "أنا أيضاً في أركاديا"، قد أُغْرِيَ بأن يعطي الديوان الغربي-الشرقي شعار "أنا، أيضاً، في نَجْدٍ". وإذا صحَّح المرء "إساءة فُهم" "isprision" جوته الرعوي للشعار الرثائي الأصلي "أنا أيضاً في أركاديا" "Et in Arcadia ego" كما فعل إروين بانوفسكي E. Panofsky، فإنه يقترب أكثر بصورة مكافئة من الحسُّ الشعري الرثائي الأصلي بـ"نَجْدٍ" بوصفه شكلاً من أشكال "الوجود في أركاديا" (٤٧).

يدفعنا الزعم بمثل هذا التشابه غَيْرَ الثقافي في المعنى الرمزي إلى افتراض أن ظروفاً موضوعية معينها تنقسمها كلٌّ من أركاديا ونَجْدٍ يمكن أن تكون قد منهدت الطريق لحدوث هذه "المصادفة" الرمزية. فيمكن، على سبيل المثال، أن نرى في الموازنة بين الملامح الجغرافية والديموجرافية، أو بالأحرى العرقيَّة، من ناحية، وما اتخذته من أبعاد أسطورية وإيديولوجية، من ناحية أخرى، مداخل مشجعة لتبيين الموضوع. ولعل أوضح السمات بالنسبة إلى نَجْدٍ (٤٨) هو أنها واقعة في هضبة مركزية عالية بشبه الجزيرة العربية، وهي مُحاطة بسلسلة جبال من ناحية الغرب والشرق، وبصحراء قاسية من الشمال والجنوب. أما الماء فيتمثل في جداول موسمية فحسب، وفي عدد من الينابيع التي تكونُ بركاً فيما يشبه الواحات المحاطة بحياة نباتية، وإن لم تكن مستقرة بالنسبة إلى مستوى الماء فيها. وخلال الحقبة التي تعنينا كانت نَجْدُ منطقةً قاحلةً، ذات مصادر محدودة، تقوم على رعي الإبل، وتزويد المناطق المحيطة بالإبل اللازمة للتجارة والحرب. ويبدو أنها كانت تتمتع بنوع من الاستقرار السكاني في العقود الأولى من الخلافة

الإسلامية وحتى الحقبة الأموية. ومع ذلك، فإن عوامل انحدارها الاقتصادي، والاجتماعي، والسياسي كانت قد بدأت في الظهور في هذه الحقبة، في حين أن اكتمال انحدارها وتقهرها إلى مكانة "هامش" غير قابل للإصلاح في كل تلك النواحي كان عليه أن ينتظر وصول الأسرة الحاكمة العباسية المعادية لتجديد.

ولأسباب جغرافية بقدر ما هي أساطيرية شعرية mythopoetic ربما تَمَتَّعت هذه الهضبة في قلب شبه الجزيرة العربية بشهرة لا خلاف عليها من حيث أصالتها ونقاؤها العرقي واللغوي. وقد تجلَّى هذا التميز لتجد سياسياً قبل الإسلام في مملكة كِنْدَةَ التي اكتسب ملوكها، بدءاً من حُجْر وابنه عمرو، شرعية زعمهم في حكم الجزيرة العربية من خلال سيطرتهم على نجد<sup>(٤٩)</sup>.

ومع ذلك، فإن نجداً بوصفها ظاهرة أدبية صرفاً تدخل مرحلتها الأساطيرية الشعرية mythopoetic على نحو مفاجئ إلى حدٍّ ما خلال الحقبة الأموية. وما حدث في تلك اللحظة هو التَّمَدُّجُ idealization الواضحة لتجد ليس بوصفها إقليمياً، ولكن بما هي حالة عقلية a state of mind - ومن المهم أن نلاحظ أن كل ذلك كان يصاحب مولد فكرة دولة ملكية عربية - إسلامية، كانت لا تزال تحدّد نفسها تحت حكم الأمويين باصلها شبه الجزيري. ومهما يكن من أمر، فإن تناقضاً ظاهرياً إيديولوجياً يبدو أمامنا خلال هذه الحقبة عبر حقيقة اضطراب كلٍّ من نجد، المحور القديم للهوية والشرعية العربية، والحجاز، الإقليم المجاور لها، الذي لم يكن إقليمياً أقل أهمية من الناحية الإيديولوجية (وإن كان بالمعنى الإسلامي الناشئ) إلى الاستسلام أمام دمشق "الهامشية"، التي انتزعت مكانتها بوصفها محور السلطة الإمبراطورية البازغة حديثاً. وقد سادت حالة من التوتر بين الهامش المتزعم للمركزية، والمركزية المطرودة إلى الهامش نتيجة لهذه الإزاحة والإحلال بين المواقع وعكس الأدوار. ومع ذلك، لم تقاوم في حيز الحنين الأصلي النموذجي نجد هَيْمَنَةِ دمشق فحسب، بل قاومت هَيْمَنَةَ بغداد كذلك، كما قاومت الانشعاب الأخير عن المركز في الأندلس.

وعندما نأخذ هذه العلاقة بين نَجْدٍ وشبه الجزيرة العربية في حسابنا، علينا أن ننظر إلى أركاديا بالطريقة النسبية نفسها، ذلك أن مقارنة ما بين نَجْدٍ وأركاديا هي بالضرورة مقارنة علائقية. ومن هذا الجانب، تشكّل أركاديا جغرافياً، مثلها مثل نَجْدٍ، العمق الداخلي لشبه جزيرتها، بيلوبونيسُس، فهي تفتقر إلى طريق مباشر إلى البحر، كما أنها وهي في معظمها هضبة عالية متحصنة بالجبال التي تحيط بها. ولأنهارها، أيضاً، الخصائص نفسها من حيثُ جريان مياهها في الأرض كي تعود إلى الظهور مرة أخرى بعد اختفائها في مجاري تحت الأرض. وقد تنبّغ أسطورة نهر ستيكس Styx الأركادي، الذي لا يحيط بمائه وعاء، من هذه الخصوصية، أي من كون التربة نفسها هنا هي الوعاء<sup>(٥٠)</sup>. وتتغير وديان أركاديا المطوّقة بالجبال تماماً إلى أن تكون مستنقعات غير آهلة، وتُعرفُ أقاليمها العالية بمناخها القاسي.

كان اقتصاد أركاديا منذ العصر القديم الأبعد اقتصاداً رعوياً. وفي الحقيقة، كان بان Pan إله الرعاة نفسه من مواطني أركاديا. ولكي يؤمّن الرعاة الأركاديون ما يقيم شظف عيشهم، أو لكي يُجاوزوا دائرة فضائهم المحدود، كانوا كثيراً ما يخدمون مرتزقة في جيوش الحكومات اليونانية الأخرى. ومع ذلك، فإن دولتهم الخاصة، أو بالأحرى نظام حكوماتهم، لم يكن قائماً على أساس وطيذ. وعلى الرغم من هذا الهزال الاقتصادي والهشاشة السياسية، كان الأركاديون ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم الرصيد الأرومي لبيلوبونيسُس، ويشيرون إلى أنفسهم بوصفهم "الشعوب الأصلية لأركاديا المقدسة"، ويقرّ هيرودوت لهم، أيضاً، بهذه المكانة (8. 73)<sup>(٥١)</sup>. وكانت أركاديا بالنسبة إلى الاثينيين مؤسسي الدولة، صورة مكافئة لمدينة فاضلة سياسية، ذلك أنه "إذا سيطرت أثينا على أركاديا تكون قد سيطرت على بيلوبونيسُس سيطرة كلية"، مما يبدو أمراً راجعاً إلى وصية قديمة حول الاستحواذ على أركاديا على يد الإسبارطيين. فعبارة "أن تطلب أركاديا" (هيرودوت 1.66) تصبح "المكافئ الذي يُضربُ به المثلُ على طلب المستحيل"<sup>(٥٢)</sup>.

ونحن نمتلك توصيفاً نموذجياً ومنحازاً بصورة مفهومة عن الأركاديين أنفسهم قدمه المؤرخ بوليبيوس Polybius، وهو نفسه أركاديّ. وهم معروفون بأن لهم "سُمعةٌ جدٌ عاليةٌ بالفضيلة بين اليونان، ولا يعود هذا إلى شخصيتهم الإنسانية العطوفة والكرّيمة [ التأكيد من صناعي ] وعاداتهم فحسب، ولكن على وجه الخصوص إلى تقواهم نحو الآلهة" (٥٣). إن تأكيد بوليبيوس فضيلة الكرم بين الأركاديين يضربُ على وترٍ جدٌ مألوف، يجعلنا نُفكّرُ بإيمانٍ مُجاهرٍ به لفضيلةٍ نجميةٍ مشابهةٍ ونتعرّفُ في كلا هذين الزعمين، أو الموقفين، بصورةٍ لا لبسٍ فيها بالمرّةٍ إلى نموذجيّةِ الوضع التعويضي لمن لا يملك شيئاً. وعلاوةً على هذا، تبدو وجهة نظر بوليبيوس عن الأركاديين بوصفهم على نحو خاص مكرّسين لآلهتهم متناقضةً مع عاداتهم في انتقادهم القاسي لإلههم المفضل، بأن، متى خابت توقعاتهم فيه. وقد لحظ هذا، على نحو مشير للسخرية، ثيوقريطس Theocritus في قصيدته الرعوية السابعة (٥٤):

افعل هذا، يا بان المُحبوب، وأبدأ، عندما تكون الشرائح أقل من اللازم،  
فلعل تُكرّث صبيّة أركاديا تضربُك حتى تُحيل لوتك أسود وأزرق.

وسوف تقع وجهه النظر هذه عن الأركاديين قريبةً من العصيان الذي يضرب به المثل لدى النجديين في أمور دينية.

ويسجل بوليبيوس أبعد من ذلك أن الأركاديين، على الرغم من نشأتهم في ظروف متشوّشة، فرضت عليهم خشونةٌ بعينها في الشخصية، فإنها مع ذلك نجمت في تليين عريكتهم، وترقيق طبيعهم من خلال ممارستهم فنّ الموسيقى، وفي الحقيقة من خلال "إدماج الموسيقى في حياتهم العامة كلها إلى مدى، لم يكن الأولاد فحسب، بل الرجال الشباب حتى سن الثلاثين مضطرين كذلك إلى دراستها باستمرار" (٥٥). ولو ظلّ هناك شيءٌ من القسوة والخشونة بعد ذلك في شعب مثل هذا، فإنه لا يكون سوى في الحالات الاستثنائية الخاصة بإهمال علم الموسيقى.

ومع ذلك فقد حدث هذا التفوق غير المسبوق للرعاة الأركاديين من الذين يغنون

الترانيم، ويعزفون الفلوت فقط مع اكتمال التدهور السياسي لليونان الكلاسيكية، عندما أصبحت كل هلاس Hellas {اليونان القديمة} ترى نفسها مُختَزَلَةً إلى مكانة إقليم من أقاليم إمبراطورية روما الواسعة. وفي هذه اللحظة يتقلّص "واقع" أركاديا تقريباً بصورة كلية إلى أسطورة شعرية. وهكذا كان لا بُدَّ من هذه الأقلّمة provincialization الكلية داخل ما كان هو نفسه إقليماً لَتَتَوَجَّحْ مصير أركاديا. وحينئذٍ فقط استوت أركاديا من أجل أن تصبح منظراً طبيعياً رمزياً على نحو كلي، مسكوناً في موقعه المقفر برعاة أشبه بالكائنات الروحية على نحو كلي {كذلك}. وكان فرجيل، الشاعر-شارح النصوص القديمة، المنتمي إلى مولد الإمبراطورية، منتظراً خلف الستار في مصادفة أدبية تاريخية عجيبة.

تقودنا أخيراً السلسلة النجدية-الأركادية للتماثلات الشعرية، أو القابلة للترجمة شعرياً، التي قرّبت على ما يبدو بين نقاط ما وراء زمنية، وما وراء مكانية للصلة الرهيفة على مستويات سيميوطيقية تقريباً صُمِّمَتْ كي تسحبَ الجوهرَ إلى استثناءِ العَرَضِ، إلى أكثر الصلات أسراً، أي إلى الحضور في تلك الأقاليم المميزة، وبالامتداد في كل الأقاليم اليونانية-الرومانية والمُلَذَّةُ "amoenitas" العربية-النجدية، لريحين معطاءتين ومباركتين، الزفير والصبأ. أما الريح العربية التي تُدْعَى "الصبأ" فاصلها من نجدٍ وتَهْبُ نحو الغرب، في حين أن الريح التي تنهادى فوق قلب أرض بيلوبونيسس ومن ثم تمتد إلى بقية اليونان فتهب من الغرب وتُعرَفُ باسم "الزفير". وكما هو متوقَّع، فإن للصبأ العربية تقريباً مكانةً وحضوراً شعرياً غنائياً على نحو حصري-ولم يرد ذكرها في القرآن الكريم- في حين أن الزفير اليونانية تتأرجح بين الشعر والاسطورة، ولكنها تنتهي في مراحلها الهلينية، واللاتينية، وفي عصر النهضة إلى أن تكون متميزة بمجالها الغنائي على نحو مكافئ {للصبأ العربية}.

وتَهْبُ الريح اليونانية الزفير / الزفيروس Zephyros {إله الريح الغربية عند اليونان، ويُعدُّ من أكثر آلهة الغابات اعتدالاً ورقّةً}، بصورة أيقونية، وبوصفها موتيفاً شعرياً، من

البحر أو تنزل من الجبال. وقد كانت معروفة، منذ هومر وهسيود، في تجسيدها "الأولي" في الأسطورة وفي تطبيقها الأدبي على النساء. فهي الريح (بوصفها مذكرة في اللغة اليونانية) التي تخصب الخيل التي ترعى بجانب البحر. وطبقاً لهومر (الإلياذة 16.150)، كانت تتبنى أخصبة أخيل<sup>(٥٦)</sup>. ولكن الإله زفيروس، متجسداً في شكل شاب ذهبي الشعر، مع (إلهة قوس قزح و) رسالة الإلهة إيريس، كانا يتبنيان كذلك إيروس (إله الحب عند الإغريق)<sup>(٥٧)</sup>. وكل ربيع نسلأ نفسُ هذا الإله-الريح، نازلاً بلطف على كلوريس-فلورا (الإلهة اليونانية ونظيرتها الرومانية لوقت الربيع والزهور)، المروج بزهور جديدة. ومع ذلك، يكشف زفيروس الغيور، في منافسته مع أبولو على هياكينثوس Hyacinthos الوسيم، عن الوجه الآخر له. ففي اثناء أحد تمارين أبولو على رمي القرص يهبط زفيروس إلى الأسفل من تايجيتوس Täygetos، سلسلة الجبال التي تفصل أركاديا عن إسبرطة، مغشياً على نحو مميت اتجاه قرص أبولو نحو جبهة هياكينثوس الغافل.

ومع ذلك، فإن خصيصة الزفير الأساسية، في أكثر معانيه قدماً، هي صفته الإخصابية. وهذه الصفة معبر عنها أساطيرياً mythopoetically من خلال ارتباطها بالفرس المنتمية إلى جنس الخيل، التي هي رمز للخصوبة في حد ذاتها. وإنه لفي هذه الصفة، أيضاً، تصبح لرمزية الزفير/ الزفيروس صلة أسرة بركاديا، حيث، طبقاً لثيوقريطس (القصيدة الرعوية 2.46-48)، فإن قوة الزفير للإثارة الشبقية في إناث الخيل ممتدة إلى الخاصية الجلدية لنبات أركادي<sup>(٥٨)</sup>:

إِنَّ جُنُونََ الْخَيْلِ عُشْبٌ يَنْمُو فِي أَرْكَادِيَا،  
وَيَجْعَلُ كُلُّ مُهْرَةٍ كُلَّ فَرَسٍ مُنْطَلِقَةً بِسُرْعَةٍ  
تَجْرِي فِي حَالَةٍ اهْتِاجٍ فِي الْهَضَابِ.

وفي أركاديا عصر النهضة لياكوبو سنازارو، يعود عُشْبُ ثيوقريطس المؤدي لـ "جُنُونََ الْخَيْلِ" بوصفه "أعشاباً من كُلِّ أَرْكَادِيَا" التي لديها، مجتمعاً مع التعويذات الكهنوتية



الأركادية، القوة على أن تستحث رغبة الحب بطريقة ليست مختلفة عن إناث الخيل شديدة الاحتياج الواقعة على أحراف أبعد غرب وهي معتادة على انتظار النسائم المخصبة لزفيروس<sup>(٥٩)</sup>. والزفير، بوصفه موتيفاً، ثابت على نحو متساوٍ بالطريقة التي ظهر فيها من قبل ممثلاً على الأواني الفخارية اليونانية في القرن الخامس: بوصفه شاباً مجتأح مع زهور في ثنايا معطفه. وفي إبيجرامه رعوية لـ Bakchylides، من القرن الخامس كذلك، يكون الزفير "النسيم العليل بين الرياح الهوجاء القاسية"<sup>(٦٠)</sup>. وبطريقة مشابهة، في زمن لا تاريخي للأنشودة الرعوية، في ساعة الاسترخاء الثامنة لسنازارو، "لا نفس من زفيروس يتنفس، وخموله يجعل السهول المائية معتدلة، وتومض النجوم في السماء الهاجعة"<sup>(٦١)</sup>، وإن تنفسه هو الذي "يلطف الحرارة الشديدة"<sup>(٦٢)</sup>. ولكنه فوق كل شيء زفير أكثر مكاناً لاسترخاء قديماً وأكثرها تميزاً بصورة نموذجية أصلية، أي الحقول الإليزية لمينيلوس في الأوديسة<sup>(٦٣)</sup>:

حَيْثُ كُلُّ الْوُجُودِ حُلُمٌ بِالرَّاحَةِ.

فإنَّ سَقُوطَ الثلجِ لَيْسَ مَعْرُوفاً هُنَاكَ بِالْمَرَّةِ، وَكَذَلِكَ

صَقِيعُ الشِّتَاءِ الطَّوِيلِ، وَلَا الْمَطَرُ الْهَتُونُ،

وَلَكِنْ فَقَطِ الْمَحِيطُ الْمُعْتَدِلُ وَالسَّاكِنُ

يَأْتِي بِالانْتِعَاشِ إِلَى رُوحِ الرِّجَالِ -

فَالزَّفِيرُ يَهْبُ دَائِماً.

وفي الأوديسة، مرة أخرى في الأوديسة، يكون {الزفير} هو الإثمار الفردوسي لجنة

السينوس Alcinous:

لَمْ تَفْشَلِ الثَّمَرَاتُ أَبَداً فَوْقَ هَذِهِ الْأَشْجَارِ: فِي زَمَنِ الشِّتَاءِ

وَزَمَنِ الصَّيْفِ كَانَتْ تُنْتَجِجُ، ذَلِكَ أَنَّهُ خِلَالِ الْعَامِ

كَانَ نَسِيمُ الزَّفِيرِ يُنْضِجُهَا جَمِيعاً عَلَى التَّوَالِي<sup>(٦٤)</sup>.

وعن الريح الشرقية العربية، المرتبطة شعرياً إلى حَدٍّ كبير بنجد، يذكر الموسوعي النويري (ت ٧٣٣هـ / ١٣٣٢م) القول المأثور عن أن "الله لَمْ يُرْسِلْ أَبَدًا نَبِيًّا دُونَ أَنْ يُرْسِلَ مَعَهُ الصَّبَا" (٦٥). وكان النبي محمد [ﷺ]، أيضاً، مؤيداً بالريح الشرقية (٦٦). وثمة خبر ذو دلالة مضيق في هذا الصدد وهو جزء من سِيرِ الأولياء المبهجة التي تطورت حوالى الأيام الأخيرة للشاعر لبيد، الذي يأتي، هو الآخر، كما يجب أن نلاحظ، من غالبية نَجْدٍ. ويحكي الخبر عن نذر الشاعر أن يطعم المحتاجين كلما هبَّت الريح الشرقية.

فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ، بَعْدَ الْإِسْلَامِ، عِنْدَمَا كَانَ {لَبِيدٌ} فِي الْكُوفَةِ، فِي غُزُرٍ وَبَالَكَادٍ قَادِرٍ عَلَى إِطْعَامِ نَفْسِهِ. وَكَانَ الْوَلِيدُ بْنُ عَقْبَةَ، وَآلِي الْكُوفَةِ حِينَئِذٍ تَحْتَ عُثْمَانَ بْنِ عَفَّانَ، ... عَلِمَ بِالْأَمْرِ وَبِالتَّالِي {صَعْدَ الْمُنْبَرِ} وَخَاطَبَ النَّاسَ ثُمَّ قَالَ: "قَدْ عَلِمْتُمْ مَا جَعَلَ أَبُو عَقِيلٍ {لَبِيدٌ} عَلَى نَفْسِهِ، وَهَذَا يَوْمٌ مِنْ أَيَّامِهِ وَقَدْ هَبَّتْ صَبَا فَأَعِينُوهُ وَأَنَا أَوَّلُ مَنْ فَعَلَ". ثُمَّ نَزَلَ عَنِ الْمُنْبَرِ فَأَرْسَلَ إِلَيْهِ بِمِائَةِ بَكْرَةٍ (٦٧).

ومن ناحية أخرى، أُمِيدَتْ قَبِيلَةُ عَادٍ الْمُغْلَفَةُ بِالْأَسْطُورَةِ (\*)، ذات الأصل العربي لأنهم بريح "الدُّبُور"، الريح السُّمُوم التي تهبُّ من الغرب أو من الجنوب الغربي نحو الشمس المشرقة، وفي مواجهة النقطة على الأفق التي تأتي منها الصَّبَا. وفي هذه الثنائية الضدية على وجه الكرة الأرضية، تكون "الدُّبُور" "أَسْوَأَ الرِّيحِ". فهي لا تخصب الأشجار أو ترفع السحب، وهي على الإجمال رِيحُ الْفَالِ السَّيِّئِ (٦٨). وتقابلها "الصَّبَا" بنعومتها، والقدرة على نثر البذور في السحب المحملة بالمطر، ومن ثم إخصابها. ويوصفها حاملة لرسائل تفوح بالعطر من المحبوبة، تكون "الصَّبَا" كذلك رِيحٌ وَعْدِ الْحُبِّ - أو التَّذَكُّرِ - وريح الأنبياء الطيبة.

ومع ذلك، فنحن لا نستطيع أن نؤكد، دون تحفظ، انطباق هذا التوصيف للصَّبَا على طبقات من الشعر العربي قبل الإسلام، لأنَّ وَصْفًا للصَّبَا، وإن كان فقط في أمثلة قليلة، بوصفها رِيحًا خَسَنَةً وَقَاسِمَةً - مثلها في هذا مثل الريح الشرقية في التَّوَرَاةِ، المسمَّاة

(\*) انظر تعليقنا في مقدمة المترجم. [الناشر].

"قديم" أو "روح قديم"، في سياقات متعددة، وإشارية على نحو متعمد<sup>(٦٩)</sup>. وهكذا يمكن أن نقرأ ظهور "الصبا" في صورة امرئ القيس عن الظليم، أو ذكر النعامة، وهو يبحث عن عُشِّهِ<sup>(٧٠)</sup>:

تَرْوَحُ مِنْ أَرْضٍ لَأَرْضٍ نَطِيئَةٍ      لِذِكْرَةِ قَيْضٍ حَوْلَ بَيْضٍ مُفْلَقٍ  
يَجُولُ بِأَفَاقِ الْبِلَادِ مُغْرِباً      وَتَسْحَقُهُ رِيحُ الصَّبَا كُلُّ مَسْحَقٍ

وفي المطلع النسيبي الرثائي لقصيدة عبيد بن الأبرص، ليست "الصبا"، بعد هي الريح التي سوف تنعش الروح في الاطلال المقفرة<sup>(٧١)</sup>:

لِمَنْ الدَّارُ أَقْفَرَتْ بِالْجَنَابِ      غَيْرُ نُؤْيٍ وَدِمْنَةٍ كَالْكِتَابِ  
غَيْرَتِهَا الصَّبَا وَتَفْعُ جَنُوبٍ      وَشِمَالٍ تَذَرُو دُقَاقِ التُّرَابِ

وعلى نحو مشابه نجد أن ما تنبئ به الاطلال من خراب في بيت الحارث بن عباد، تشترك فيه الصدمة الخفيفة التي تحدثها "الصبا" والنذير المشثوم لـ"الدبور" القاسية<sup>(٧٢)</sup>:

زَعَزَعَتْهُ الصَّبَا فَأَذْرَجَ سَهْلاً      ثُمَّ هَاجَتْ لَهُ الدُّبُورُ نَحِيلاً

وفي قصيدة منسوبة إلى عدي بن زيد، شاعر بلاط الحيرة، يكون التُكْيِيفُ الرثائي البدوي الاقدم لـ"الصبا" داخل موتيف الاطلال المقفرة موضوعاً وضعاً مناسباً وسهلاً، وعلى نحو شامل بطريقة ماثلة في الحالة النفسية الرثائية لـ *ubi sunt* (أَيْنَ هُمْ)، والتي يكون اعتمادها على إشارات إلى تحولية الموكب الملكي، والنفوذ الملكي وإلى رموز القوة المرثية، قصرَي الخورنق والسدير<sup>(٧٣)</sup>:

ثُمَّ بَعْدَ الْفَلَاحِ وَالْمُلْكِ وَالنَّعْدِ      حَمَةً وَارْتَهُمُ هُنَاكَ قُبُورُ  
ثُمَّ صَارُوا كَأَنَّهُمْ رَرَقٌ جَفَّ      غَفَا قَالُوا بِهِ الصَّبَا وَالدُّبُورُ

ومع ذلك، فإن "الصبا" الرقيقة، المشيرة، جالبة المطر، والمُخَصِّبَةَ لَا تَظِلُّ تُحْتَ جَنَاحِهَا الْمُتَنَدِّينَ مناطق دالة للموتيفات في الغنائية الجاهلية فحسب، ولكنها مقدَّر لها، بالتالي، بوصفها إشارة حالة نفسية، أن تصبح واحدة من أكثر كلمات الغنائية

العربية ثباتاً وأكثرها شحناً بكثافة على وجه الإمكان. وكثير من هذا حاضر بالفعل لدى امرئ القيس، وذلك عندما يصف "المحبوبة" بتشبيه جواهر عقدها بجذوات متوقّدة؛ إذ تهبُّ الريح عليها وتنثرها إلى شرار صادر من نار الحي المضيف<sup>(٧٤)</sup>:

وَهَبَتْ لَهُ رِيحٌ بِمُخْتَلَفِ الصَّوَى صَباً وَشَمَالٌ فِي مَنَازِلٍ قُفَالٍ

ولنقارن هذا بما في معلقاته الشيقية بدرجة عالية، عندما يتذكر بعض سحر مغامراته الغرامية السابقة<sup>(٧٥)</sup>:

إِذَا قَامَنَا تَضَوُّعُ الْمِسْكِ مِنْهُمَا نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَبِّهَا الْقَرْنُفُلُ

وهكذا، أيضاً، بضربة رقيقة من ريشته الشعرية يضيف امرؤ القيس إلى معجمه الشعري اللون المناسب؛ إذ يدفع بـ"الصبا" إلى الدخول في استعارة رعوية بوصفها راعياً سماوياً، ينادي على قطيعه - أي السحاب الممطر - من أجل أن يحلبها<sup>(٧٦)</sup>:

فَلَمَّا تَدَلَّى مِنْ أَعْلَى طَبِئَةٍ أَبَسَتْ بِهِ رِيحُ الصَّبَا فَتَحَلَّبَا

وبالنسبة إلى الشاعر الجاهلي، الحادرة، تستحضر الريحُ الشرقيةُ وما تسوقه من مطر الشجر الرطب لامرأة جميلة على نحو قد يبدو موعلاً في البعد وفي عدم ترابط مرجعيته، لو لم يكن أسلوباً استعارياً مألوفاً في الشعر العربي المبكر<sup>(٧٧)</sup>:

{وإذا تنازعك الحديث رأيتها حسناً تَبَسُّمُهَا لذيذُ المكَرَعِ}

بغريض سارية أدركته الصبا مِنْ مَاءِ أُسْجَرٍ طَيْبِ الْمُسْتَنْقَعِ

وحتى عندما تستخدم "الصبا" في الهجاء، كما نجد في قصيدة لطرفة، فإن "إحلالاً" مثل هذا يعطينا مثلاً جَدُّ مبكراً للسخرية - وخصوصاً، للاستخدام الساخر لـ"الصبا" - وذلك على التحديد لأنه يحصرها في سياق تشويه مألوف من الناحية الدلالية<sup>(٧٨)</sup>:

فَأَنْتَ عَلَى الْأَدْنَى شَمَالٌ عَرِيَّةٌ شَامِيَّةٌ تَزْوِي الْوُجُوهَ بَلِيلُ

وَأَنْتَ عَلَى الْأَقْصَى صَباً غَيْرَ قَرَّةٍ تَذَاوَبَ مِنْهَا مُرْزَعٌ وَمُسِيلُ

ومهما يكن من أمر، فإن الحقبة الحاسمة في تثبيت المدى الدلالي والسياقي لـ"الصبا"

هي الحقبة الأموية. وهناك لم يعد من الممكن أن تبقى محايدة فيما تشير إليه من دلالات. وتأثيرها المادي يجب الآن أن يكون بالضرورة قابلاً للترجمة إلى استعارة أو رمزٍ لدلالة حاسمةٍ شعرياً، تندفقُ من الموضوعة وبنية الحالة النفسية لغنائية النسيب. وما يجب أن نلتفت إليه هنا، لأهميته الخاصة بالنسبة إلى القبض على الهوية الشعرية الكاملة لـ "الصَّبَا" هو أنه، بدايةً من الحقبة الأموية، سوف يكون من الضروري - على نحو صريح أو ضمني - أن نفهم "الصَّبَا" بوصفها آتيةً من نجد، بما أن ذلك الإقليم يكتسب، أيضاً، هويته الشعرية الكاملة فقط في ذلك الوقت.

ونحن نألف من قبل التنهيدة العاطفية للمجنون (وقد يكون ابن الدمينه التاريخي)، "ألا يا صَبَاً نَجْدٌ مَتَى هِجْتُ مِنْ نَجْدٍ" (٧٩) ومع ذلك، فإن إشارة واضحة إلى "الصَّبَا" بوصفها من "نَجْدٍ" بصورة خاصة يمكن كذلك استخلاصها من خلال بعض النعوت من مثل "علويّ الرِّيح"، التي تستحضر، وإن كان على نحو غير مباشر، "نَجْدًا" الشعرية الخالصة والأصلية، أي "نَجْدًا عَلِيًّا" أو "عَالِيَةً نَجْدٍ". وهكذا نقرأ في بيت مجهول النسبة في الحماسة (٨٠):

إِذَا هَبَّ عَلَوِيّ الرِّيحِ وَجَدْتَنِي      كَأَنِّي لِعَلَوِيّ الرِّيحِ نَسِيبُ

أو في بيت آخر منسوب بتوقيع عاطفي إلى المجنون (٨١):

وَعَنِ عَلَوِيَّاتِ الرِّيحِ إِذَا جَرَتْ      بِرِيحِ الْخَزَامِيِّ هَلْ تُهْبُ عَلَى نَجْدٍ

ومهما يكن من أمر، فمن الضروري، داخل هذا الحقل الدلالي الضمني لـ "الصَّبَا"، أن نَتَحَوَّلَ إلى مثال من تلك الأمثلة التي يرد فيها، والتي لا تزال سياقات مختلطة. وهكذا يشير الشاعر الأموي العُجَيْرُ السُّلُولِي إلى "الصَّبَا" ليس في نسيب أو غزل ولكن في رثاء. ووظيفته المحددة هناك هي زيادة حدة العنصر العاطفي لليلة المميّنة التي قابل فيها المرثي مصيره. ومن ثَمَّ كان أعداؤه كثيرين كما كان ذات يوم أولئك الذي سَعَوْا إلى كرمه متوسلين إليه (٨٢):

تَرَكْنَا أَبَا الْأَصْيَافِ فِي لَيْلَةِ الصَّبَا      بِمَرٍّ وَمَرْدَى كُلِّ خَصْمٍ يُجَادِلُهُ

ومهما يكن من أمر، فإن عمر بن أبي ربيعة، الذي مارس شعر الغزل الأموي الأكثر مزاحاً والأقل عاطفية، يعرض ذخيرة "متطورة" واسعة بصورة ملحوظة من بدائل لموتيف النسيم المسمى "الصبا". فمن ناحية، لا يُحجّم عن استخدامها بطريقة مُعتَقة على نحو واعي، مغمورة في قلب الجوّ النسيبي الحزين للوقوف على الاطلال (٨٣):

لِمَنِ الدِّيارُ كَأَنَّهُنَّ سَطُورٌ      تُسَدِّي مَعَالِمَهَا الصَّبَا وَتُنِيرُ

ولكننا حينئذٍ، يجب أن نكون حذرين، حتى عندما يريد أن يذكرنا بالعصر "الأكثر قسوة" عندما كانت "الصبا" لا تزال قادرة على لفح وجه المسافر في الصحراء، وذلك لأن تحمّل الشاعر المحبّ الحرارة وقت الظهيرة هو في الواقع استعارة مشفّرة على نحو مدقّق لنار العاطفة. وهكذا عندما تكون "الصبا" جزءاً من الشفرة الغنائية-الغزلية، فإن التظاهر بقسوة الرحيل نفسه يصبح تابعاً للنسب (٨٤):

فَظَلْنَا لَدَى الْفَصَلَاءِ تَلَفَّحْنَا الصَّبَا      وَظَلَّتْ مَطَايِنَا بِغَيْرِ مُعَصِّرٍ

وعندما تتوقف المراعي في شعر الحب العربي عن أن تكون أراضي مفتوحة للرعي، متحوّلة عوضاً عن ذلك إلى بساتين موسرة، فإن "الصبا" تصبح في معجم عمر بن أبي ربيعة الشعري النسيم العليل الذي يُغذّي تلك المراعي المتحوّلة إلى بساتين، وذلك حتى يمكن أن تزهو وتتحول إلى رؤى لشجر المحبوبة المُفْتَر (٨٥):

وَتَفْتَرُّ عَنِ كَالِأَفْهَوَانِ بَرُوضَةٍ      جَلَّتْهُ الصَّبَا وَالْمُسْتَهْلُ مِنَ الْوَيْلِ

ونجد، بالكاد في الحقبة العباسية، مسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ / ٨٢٣م) يستخدم بجسارة، وإن كان لا يزال في حدود انسجام ضمني، "الصبا" كي يصف تأثير الخمر (٨٦):

وَكَاثُهَا وَالْمَاءُ يَطْلُبُ حِلْمَهَا      لَهَبٌ تَلَاطِمُهُ الصَّبَا فِي مَقْبَسٍ

ويسمح الشاعر الغنائي المحكّك في بغداد عاصمة الخلافة، علي بن الجهم، لـ "الصبا" أن تحتفظ بمعناها عن النسيم المحمّل بالخصوبة. فهو يضعها أولاً في مقابل جزعه بوصفه مُحِبّاً ولكنه لا يقدر في النهاية على مقاومة رشاقة ساخرة رقيقة (٨٧):

وَسَارِبَةٌ تَرْتَادُ أَرْضاً تَجُودُهَا      شَفَلَتْ بِهَا عَيْنًا قَلِيلاً مُجُودُهَا

أَتُنْسا بِهَا رِيحُ الصَّبَا وَكَاثُهَا      فَتَأْتُرُجِّيْهَا عَجُوزٌ تَقْرُودُهَا

ولكن في مراثية البحثري للخليفة المتوكل تَمُرُّ الصَّبَا، ولما تفتقر إلى حساسية النسيب الجوهريّة، على [مكان للوقوف؛ أي الاطلال] وهو قبر المتوكل كما لو كانت "الصَّبَا" تُوفي بعض النذور المقدسة (٨٨):

كَأَنَّ الصَّبَا تُوفي نذوراً إِذَا انْبَرَتْ      تُرَاوِحُهُ أَذْيَالُهَا وَتُجَارِكُهُ

أما الصنوبري (ت ٣٣٤هـ / ٩٤٥م) الذي كان زهّاراً وأميناً لخزانة كتب سيف الدولة، فإن "الصَّبَا" هي النسيم الذي يسكن حديقة خياله الرامز المحرّم دخولها، حيث تتأرجح أشجار الصنوبر برقة مثل عذارى لاهيات، وحيث يهتزم ماء النهر مبتهجاً (٨٩):

وَكَأَنُ إِحْدَاهُنَّ مِنْ نَفْعِ الصَّبَا      خَوْدُ تُلَاعِبُ مَوْهِنًا أَتْرَابَهَا  
وَالْتَهَرُّ قَدْ هَزَّتْهُ أَرْوَاحُ الصَّبَا      طَرِبًا وَجَرَّتْ فَوْقَهُ أَهْدَابَهَا

ومع تنامي شحذ الحساسية الغنائية العربية الذي أخذ مدى أبعد في شعر الأندلس، تدخل هذه الريح الشرقية برهافة متنامية في مجال مراثية الحب والقصيدة الرعوية. ومع ذلك، فقد يكون استخدام ابن زيدون (ت ٦٤٣هـ / ١٠٧١م) "الصَّبَا" لا يزال تقريباً على استحباء. ففي نونيته المشهورة بحمسها الرثائي العالي، تظل "الصَّبَا" الرسول المألوف بصورة محدودة والموثوق فيه أن يحمل التماس محب مهجور (٩٠):

وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا      مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيًّا كَانَ يُحْيِينَا

ومع ذلك، ليس ثمة تراجع عن هذه الحماسة الغنائية لدى الشاعر البُلَنْسِي ابن خفاجة (ت ٥٣٣هـ / ١١٣٧م)؛ إذ يسمح هذا الشاعر لـ "الصَّبَا" أن تدخل بكل ما لها من ألفة إلى تأملاته الرثائية وصوره الشعرية الموجزة الصُورِيَّة. وهو يربط صفتها العطرة بريعان الشباب (٩١):

وَقُلْتُ وَقَدْ شَاقَّتِي مُلْتَقَى      شَمِيمَ الْعَرَارِ وَبَرْدِ الصَّبَا  
خَلِيلِي مِنْ حِمْنٍ حَدَّثَا      أَخَا شَيْبَةٍ عَنْ لِيَالِي الصَّبَا

بل إننا نسمع هذا الشاعر بطريقة أكثر عاطفية وقد جعله هذا النسيم النجدي ينادي

بلده، الأندلس (٩٢):

فإذا ما هبَّتْ الرِّيحُ صَبَاً      صَحْتُ وَأَشَاقِي إِلَى الْأَنْدَلُسِ  
وَتُمَّةٌ شَيْءٌ جِدُّ فَاتِنٍ عَنِ الْمَوْضُوعِيَّةِ الصُّورِيَّةِ      imagist الشبيهة بشعر الهايكو haiku  
الياباني، الذي يقدم الشاعر به "الصَّبَا" إلى حديقة حزنه الخاصة (٩٣):

وقد جاذَبَتْ رِيحَ الصَّبَا غُصْنُ النُّقَا      فَمَادَ عَلَى رِدْفِ الْكَثِيبِ وَمَالَا  
ويبرز على السطح نوع مختلف من الغموض من خلال العلاقة المعقدة بين الحالة النفسية  
والموتيف في فهم ابن خفاجة للنسيب. فـ"الصَّبَا" تعمل عبر بُعْدَيْنِ للمقصود الضمني - أي  
البعدين المخصوصين بالنسيب والرحيل - وهو تمايز تسعى القصيدة إلى طمسيه (٩٤):

فَهَا أَنَا الْقَى كُلَّ لَيْلٍ بَلِيلَةٍ      مِنْ الْهَمِّ تَسْتَجِرِي مِنَ الدَّمْعِ أَنْجُمَا  
وَأَرْكَبُ أَرْدَافَ الرُّبَى مُتَسَنِّمًا      وَأَنْشَقُ أَنْفَاسَ الصَّبَا مُتَسَنِّمًا  
وَأَرْشُفُ نَشْرَ الطَّلِّ مِنْ كُلِّ وَرْدَةٍ      مَكَانَ بَيَاضِ الثَّغْرِ مِنْ حُوءِ اللَّمَى  
وكذلك، تجتمع، في إحدى قصائده صوره الموجزة المكثفة على نحو مميز، الريح  
الشرقية، والفرس، والبحر في لحن إلزامي مصاحب أساطيري mythopoetic، عبارة عن  
(زفيروس) مترابط على نحو رمزي، يفوق كونه صورياً imagist (٩٥):

وَلُجَّةٌ تَفَرِّقُ أَوْ تَعَشِّقُ      فَمَا تَنِي أَحْشَاؤُهَا تَخْفِقُ  
شَارِقَتُهَا وَفِي بِمَا هَاجَهَا      مِنَ الصَّبَا مُزِيدَةٌ تَقْلُقُ  
فَجَلَّتْهَا فِي شَطْهَا فَارِسًا      قُرْبَ مِنْهُ فَرَسٌ أَيْلُقُ

وإذ تصبحُ الإمكاناتُ المجازيةُ المتنوعةُ لـ"الصَّبَا" في حقبٍ لاحقةٍ مجالاً مستباحاً دون  
ترددٍ لشعراء أقل من كل لون، وإذ تبدو مسحةُها الرمزيةُ واصلتُ إلى حدِّ الاستهلاك، فهي  
تكون مع ذلك، بالطريقة التي تبقى بها أكثر المواد ثراءً برمزيتهَا، غير قابلةٍ للإتلافِ  
غنائياً. وبعد ابن خفاجة بأربعين سنة، نقابل شاعراً بلنسياً آخر هو ابن سعد الخير  
البلنسي (ت ٥٧١هـ / ١١٧٥م)، والذي تُمهِّدُ غنائيته في استخدام الأماكن والأشياء



العتيقة الطريق أمام استخدامات الحنين الصوفي العظيم لابن الفارض (ت ٦٣٢هـ/ ١٢٣٥م). ويضمّن ابن سعد الخير "الصّبَا" في معجمه الشعري بفعالية قصوى. فسائله المتخيل من الركبان المارين - أولئك الركبان الذين سرعان ما يصبحون حجاجاً صوفيين - يسألهم عن أماكن مثل "لعلع"، التي تبدو مثل أطيايف سرابية وامضة بوهن، وعما إذا كان الندى قد سقط عليها ("ألا سائل الركبان هل طُلّ لعلع")، مُلحاً أبعد وأبعد<sup>(٩٦)</sup>:  
وَعَن أَثَلَاتِ الْجُزُعِ هَلْ حَالَ ظِلُّهَا    وَهَلْ تَخَذَتِ رُوحَ الصَّبَا فِيهِ مَدْرَجَا  
وأخيراً، لا تزال الصّبَا قادرة على ملء فراغات في الروح، وقد وصلت إلى الشاعر المصري أحمد شوقي في منفاه الأندلسي في إسبانيا، معيدة إليه وهماً مزمناً لديه، ولدى ثقافة أدبية كاملة بـ "الشباب والجمال"<sup>(٩٧)</sup>:

عَصَفَتْ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَنَمَتْ    سِنَةً حُلُوسَةً وَلَسَدَةً خَلَسَ

إننا نتحقق، ونحن نستكشف الخصائص الأسطورية-الرمزية والشعرية-الوظيفية لكل من "الزفيروس" اليوناني و"الصّبَا" العربية، أن هناك، على الرغم من الانقطاعات المزعجة بصورة واقعية في الزمن والمكان، تشابهاً آسراً. وفيما وراء هذا يوجد مستوى التشابه الأكثر إغراءً، وفي النهاية الأكثر بروزاً وهو مستوى الاشتقاق. فشمعة لغز فيلولوجي طريف يكمن خلف طرفي قطبية الزفير/الصّبَا من خلال تقاربهما الصوتي وبالتالي الاشتقاقي إمكاناً. فـ "الزفير" بما هو "زفيروس"، ابن أرورا Aurora وأستريوس Astraios وحفيد هيبريون Hyperion (الذي تبنّى كذلك هيليوس، الشمس) مقبول عموماً لأن يكون متصلاً اشتقاقياً بالكلمة الإغريقية للظلام، زوفوس zophos، والتي أتت كذلك لتحديد الجانِب المظلم من الأفق، أي الغرب. وهكذا يكون "الزفير" الريح التي تأتي من حيث يظلم الأفق الغربي: وفي النهاية النسيم الرقيق الغسقي الذي يحمل الرطوبة المبردة من البحر فوق بيلوبونيسس. ومع ذلك، فإن هذا النتاج الاشتقاقي لـ "الظلام" يصيح، في مملكة الخيال الرمزي، السليل الميثولوجي لـ "الضوء".

أما بالنسبة إلى الريح النجدية "الصّبَا"، فلا يبدو أن لها أساساً اشتقاقياً عربياً أولياً.

على الأقل بالنظر إلى جذرها اللغوي الواضح (ص-ب-و) - كما لا يبدو لها سطح اشتقاق في اللغة السامية، يمكن الركون إليه. ومن ناحية أخرى، من الممكن أن نقترح، مدفوعين باعتبارات صوتية وأسطورية دلالية معاً، أن نسيم الصبا ليس سوى الزفير المشتق دلاليًا من زوفوس. وإذا كان ذلك كذلك، فنبغي أن يكون لدينا في حالة الصبا/ الزفير حالة نموذجية حقيقية من "مرض اللغة" الأساطيري mythopoeic على طريقة ماكس مولر<sup>(٩٨)</sup>: أي نسيم بدأ يهب من الأفق الغربي المظلم للبحر (على الرغم من أن أورورا Aurora "الفجر"، كانت أمه، وأسترايوس Astraios، "الجذ الأعلى لضوء النجوم"، أباه) كان قد غير اتجاهه إلى نجد وأصبح الريح الشرقية التي تحمل الخير بدلاً من الرمال المدوومة من أراضٍ عالية غير مضيافة. ويمكن أن نقترح خطوة أبعد تتعلق بأن الزفير اكتسب، أساطيريًا mythopoeically، خصائصه الإيجابية على نحو استثنائي عندما مرّ فوق أركاديا، ليصبح "خيرًا" في المكان نفسه الذي كان فيه يوماً من الأيام "مظلمًا"؛ وأن "الصبا"، أيضاً، "الناشطة من نجد"، كما أرادها الشعراء، اكتسبت ارتباطات وإشارات ضمنية، حملتها دائماً إلى أبعد من الزوفوس {الظلام} المنفر في اتجاه الصفاء الفاتن لـ "صفاء" عربي وتجاه "الصبي" النجدي الذي "يصبو". وفي عبارة أخرى، عندما نُسي زوفوس المظلم من طريق المرض اللغوي حسب ماكس مولر، فإن السمات "الشفافة" لـ "الصفاء" وتلك المرتبطة ارتباطاً شعرياً قوياً بـ "صبا" "الطفولة"، و"الشباب"، و"الصبوة" تأخذ مكانها في الذهن.

ومهما يكن من أمر، ثمة اشتقاق آخر، جذير بالثقة بالدرجة نفسها وليس على الإطلاق مُمرقاً أساطيريًا mythopoeically، لكل من "الزفير" و"الصبا"، والذي سوف يضع جانباً الصلة الاشتقاقية المباشرة زفير/ زوفوس، مختزلاً إياها إلى صلة أساطيرية فحسب. وفي هذه الحالة يكون الاشتقاق الفعلّي للزفير اشتقاقاً يعتمد على المحاكاة الصوتية الطبيعية، متعلقاً بـ "الزفير" العربي (تنهيدة، تنهيدة عميقة) مع تغيير بسيط لحرف الزاي إلى الصاد: "صفير". بل إن كلمة "زفير" نفسها ليست سوى شكل لكلمة

"زفیف" (حركة رقيقة: للريح) التي تنتمي بصورة أكبر إلى المحاكاة الصوتية الطبيعية. وتؤكد هذه الصلة كلمات عربية أخرى ذات محاكاة صوتية طبيعية، هي "مُسْفِيفَة" (ريح مثيرة للتراب)، مشتقة من الیَبَس (سَفُ/سَفًا)، حائمة حول الأرض مثل طائر (سَفُ/سفیفًا)، و"یشیر أثره دِقَاقًا: ریحًا" (سافية، مشتقة من سَفَى). فهذه المحاكاة الصوتية الطبيعية المركزة التي تشير إلى الهبوب الرقيق، أو الناعم، للريح والحومان الشبيه بحومان الطائر فوق الأرض، مجتمعة إلى الصغیر والأصوات المتقطعة للطيران، والیبیس المدقوق، وكلها تساعد بقوة على إدراك المحاكاة الصوتية الطبيعية للزفير بالقدر نفسه الذي تساعد فيه على إدراك "الصَّبَا"، وعلاوة على هذا، تعيد لهذه الأخيرة تلك العناصر الخاصة باستخدامها الشعري العتيق ووضوحها الواقعي - الیَبَس والتراب - اللذين تعهدت الشعرية الأسطورية الخالصة بالعمل على رَدْمِهما<sup>(٩٩)</sup>. وَمَعَ ذَلِكَ فَأَيًّا كَانَ الْاِشْتِقَاقُ الَّذِي يُفَضِّلُهُ الْمُرْءُ، أَوِ الَّذِي سَوَّفَ يَنْتَشِرُ، يَظَلُّ "الزفير" و"الصَّبَا" سَالِمَيْنِ شِعْرِيًّا وَغَيْرَ مُنْفَصِلَيْنِ رَمْزِيًّا.

## هوامش الفصل الثالث

- ١- القاضي الفاضل [عبد الرحيم بن علي البيساني]، ديوانه، تحقيق أحمد بدوي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م)، مج ١، ص ٩١. انظر كذلك إحدى أقدم الإشارات الشعرية الإسلامية إلى المدينة في ابن مقبل، ديوانه، تحقيق عزة حسن (دمشق: مطبعة مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ/ ١٩٦٢م)، ص ٢٨٣، القصيدة ٣٧، البيت الأول (قافية الميم المفتوحة)، وبالمثل إشارة مبكرة إلى المدائن الساسانية لعبد بن الطبيب، في الفضليات (ليال)، ص ٢٦٨، القصيدة رقم ٢٦، ج ٢ (على قافية اللام المضمومة).
- ٢- القاضي الفاضل، ديوانه، مج ٢، ص ٤٩٤-٤٩٥، رقم ٦١٢. ويقتررب حنين الشاعر هذا إلى وطنه سورية من حنينه "غير المحدود" إلى وطنه بالتبني؛ مصر، اقتراباً كبيراً من الحنين البدوي القديم الأولي ضمناً إلى الأوطان.
- ٣- مصور السمرى، شعره، تحقيق الطيب العشاش (دمشق: دار المعارف للطباعة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م)، ص ١٤٠-١٤١، القصيدة ٥٢.
- ٤- انظر مناقشة حول أبي نواس آنفاً، في الفصل الثاني، القسم الأول.
- ٥- قارن بمنظر الضعائن في معلقة طرفة، الأبيات ٣-٥. انظر الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٣٥-١٣٨.
- ٦- مصور السمرى، شعره، ص ١١٦، القصيدة ٣٣.
- ٧- أحمد س محمد المقرئ التلمساني، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب - وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م)، مج ١، ص ٢٨٤.
- ٨- مود بودكين، النماذج الأصلية في الشعر: دراسات نفسية في الخيال (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٨م)، ص ١٠٥-١٠٦.
- ٩- مارسيل بروست، في البحث عن الزمن الضائع (باريس: جاليمار، ١٩٥٤م)، مج ١، ص ٣٩٠-٣٩١ (سوان ٣، "أسماء لنلاد: الأسم"). (وسوف يذكر المؤلف في الفقرة التالية أن أسماء بروست السحرية أصبحت تصويرغرافية الخاصة بخالته المخيلة أو الشعرية. وسوف يستخدم المؤلف هذا المصطلح أكثر من مرة بعد ذلك بالإضافة إلى مصطلح الطوبوسيميا الذي أشرنا إليه آنفاً. أما الطوبوغرافية فتعني إجمالاً وصفاً مفصلاً لنمالمح الظاهرة فكان ما أو إقليم ما - المترجم).
- ١٠- جون ستيغينز، الرومانس الوسيط، ص ١٤٨-١٤٩. قارن كذلك بمناقشة تمثيل المكان وتسميته في كريتني دي تروا، بقلمه ولغزاه قولنكر، Märchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes، (بون: جامعة زابيشيه فردريك-فينهل، ١٩٧٢م)، ص ٧٤-١٠٥. وفي أثناءه يقود بعيداً عن مدخلي الذي "نضيق فيه من مناقشة النوع الأدبي. يناقش أندريه ميكيل وبرسي كيمب P. Kemp أسماء الأماكن في مادة احصاة مجمون نيلن من حلائن مناقشة رولان بارت وتفريقه بين الـ atopie والـ utopie. فبالنسبة

إليهما يحوّل جنون المجنون وحده الواقع، خالقاً للا واقع *irrèel*، وليس المُتزوّع الواقع *deréel*. انظر أندريه ميكيل وبرسي كمب، المجنون وليلي: الحب الأهوج (باريس: سندباد، ١٩٨٤م)، ص ٨١-٩٠، وخصوصاً ص ٨٨.

١١- علي بن الجهم، دهوانه، ط٢، تحقيق خليل مردم (بيروت: دار الآفاق الجديدة، [١٩٧٩]، ص ١٤١-١٤٣.

١٢- عن الرصافة والجسر بالنظر إلى مدينة بغداد، انظر ياكوب لاسنر J. Lassner، طوبوغرافية بغداد في العصور الوسطى المبكرة: نص ودراسات (ديترويت: مطبعة جامعة ولاية وين، ١٩٧٠م)، ص ١٤٩-١٥٤.

١٣- كان تقليد رصافة هشام مستمراً في الأندلس على يد عبد الرحمن الأول، الذي بنى بنفسه رصافة له حيث يستطيع أن يحلم الأحلام الحنينية لأمري كان لا يزال يرى نفسه منفياً، وينبغي كذلك أن نلاحظ أن رصافة عبد الرحمن لم تنسج إلى النهر. فبينها وبين النهر تقع المدينة. لقد كانت تمن، إذا جاز التعبير، إلى الريف المفتوح، إلى الصحراء البديلة. وفوق كل شيء، فإن من قبيل الأمر المشروع تأويلها ومجازياً في هذا السياق نسبة قطعتين رئائيتين إيجراميتين إلى عبد الرحمن الأول واللتين لا تزال تمثل فيهما الرصافة ونخلتها الوحيدة بصورة أولية الحنين الأموي المصبوغ بصبغة بدوية. انظر النصوص المتنوعة والقصائد المنسوبة إلى ابن الأبار [أبو عبد الله القضاعي]، الحلقة السوراء، تحقيق حسين مؤنس (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣م)، مج ١، ص ٣٧، وأحمد بن محمد المقرئ القلمساني، نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب، مج ٢، ص ٧١٨-٧١٦. ومن أجل تناول شامل لموضوع رصافة عبد الرحمن الأول والنخلة بوصفها تعبيراً عن حنينه، انظر هـ. بيريز H. Peres، "النخلة في إسبانيا الإسلامية: ملاحظات طبقاً للنصوص العربية"، مختارات Gaudefroy-Demombynes (القاهرة: مطبوعات المعهد العلمي الفرنسي، ١٩٣٧م، ص ٢٢٦-٢٢٩).

١٤- وكصدي لبيتي علي بن الجهم تأتي إلينا قصيدة رثاء للرصافي البلنسي (ت ٥٧٢هـ / ١١٧٦م) يدعو فيها الشاعر خليليه المتخيلين إلى الوقوف بالرصافة والجسر على يقين منه أنهما سوف يرويان عطشهما باستسقاء الغيث المقدّر نزوله على كل تلك الأماكن المميزة:

فما غير مأمورين ولتصدّيا بها      على نقةٍ للغيثِ فاستقيّ القطارا  
بجسر معانٍ والرّصافة إنّه      على القطرِ أن يسقي الرّصافة والجسرا

انظر [أبو عبد الله محمد بن غالب] الرصافي البلنسي، دهوانه، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٠م)، ص ٦٩. في هذه القصيدة تتعامل مع اسم مكان حقيقي، رصافة بلنسية، التي كانت بستان ضاحية يفصل المدينة عن البحر. أما بالنسبة إلى الجسر، والذي كان موجوداً كذلك، فإن ما يثير اهتمامنا هنا هو الطرق المختلفة التي يمكن أن يفهم بها قوله "بجسر معان": كان يكون "طللاً"، أو "مكاناً للوقوف"، أو "خاناً"، أو "نفقاً"، أو "مكان رؤية"، إلى أن يكون "معاني" و"ألفة كتومة".

١٥- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ١٥ و ٢٠. لاحظ تعليق الأنباري وهو يشرح "فحومل" بأنها تتضمن معنى "إلى حومل".

١٦- أبو بكر محمد بن الطيب الباقلائي، إعجاز القرآن، تحقيق أحمد صقر (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م)، ص ١٦٠-١٢١ وجوستاف إي. فون جرونباوم، وثيقة من القرن العاشر عن النظرية الأدبية والنقد العربي: الأقسام عن الشعر من إعجاز القرآن للباقلاني (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٥٠م)، ص ٦١-٦٢، ٩٣. وقد تصرفت في كثير من عبارات فون جرونباوم. {والجدير بالذكر أن تعليق الباقلائي هنا كان في سياق تعليقه وإعجابه بهيت البحتري الذي ذكر فيه موضعاً واحداً فقط؛ "بطن وجرة"، مقارنة بتحديد امرئ القيس لأماكنه الأربعة. وقد ذكر الباقلائي في نهاية كلامه المقتبس قوله: "وهذا الشعر الجنس الذي يحلو لفظه وتقلُّ قوالده". المترجم}.

١٧- انظري. ستيتكهفيتش، "الاصطلاح التأويلي العربي"، ص ٨٣-٨٧.

١٨- من أجل مناقشة محاولات لتحديد مكان جنة سفر العكويين عن طريق الأنهار التي تنبع منها، انظر لارس-إيفار رينجبوم، معهد البطورة {المسحورة} والجنة {Gratempel und Paradies}، ص ٢٥٧، ٢٦٦ وما بعدها. ومن أجل تأويل شَيْقْ مؤسس على الاشتقاق لأسماء الأماكن في نسيب امرئ القيس، انظر عدنان حيدر، "معلقة امرئ القيس: بنيتها ومعناها، ١"، أدبيات، ٢، رقم ٢ (١٩٧٧م): ٢٣٨-٢٤١. وإني أهدئ منهج عدنان حيدر في النظر إلى أسماء الأماكن في هذا النسيب منهجاً ذا مصداقية كاملة داخل حدود منهجية بعينها، وطالما كان المستوى التأويلي المناسب للقراءة الكلية للنسيب تحت الملاحظة. وبهذا المعنى، ينبغي أن يكون المنهج قابلاً للتطبيق بطريقة مناظرة على قراءة النسيب من المرحلة الجاهلية امتداداً إلى قراءة كثير من النسيب في المرحلة الأموية.

١٩- لاحظ، على سبيل المثال، وصف المياه العاصفة للفرات في قصيدة النابغة الذبياني "يا دار مئة"، الأبيات ٤٥-٤٧ (ديوانه، ص ٣٦).

٢٠- من أجل إشارات شعرية عربية مبكرة إلى العقيق، انظر أولريخ تيلو Ulrich Thilo، أسماء الأماكن في الشعر العربي القديم (فيسبادن: أوتو هراسوفيتز، ١٩٥٨م)، ص ٢٩-٣٠. وفي أسماء أعرق تجذراً شعرياً مثل العقيق، من المفيد تأويلياً أن نكون على وعي بإمكانها داخل مجال واسع من الاشتقاق، والتقاطعات الصوتية، والدلالة. ومن هنا تأكيد جان كلود قاديه J. C. Vadet، الوظيفة الطفوسية للعقيقة (الشعر الذي يولد به الطفل) وصلتها بمقولات الموضوعية في النسيب العربي الكلاسيكي، أي مقولات الالتزام binding، والتعهد pledging، والولاء dedication. انظر مدخل "قلب" "Kalb" في دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، مج ٤، ص ٤٨٨. وعن العقيق بوصفه "الوادي المبارك" للنبي محمد ﷺ، وعن الحُجْمَى الخاص به، انظر السابق، مج ١، ص ٣٣٦.

٢١- امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٦٩. {العقيق: العرب تقول لكل مسيل شقّه السيل في الأرض فأنهزّه ووسّعّه عقيق. وقيل: في بلاد العرب أربعة أعقّة، وهي أودية عادية شقتها السيول، فمنها: عقيق اليمامة، ومنها

عقيق المدينة، ومنها ماء لبني جمدة وجرم، ومنها عقيق قرب سواحل البحر في بلاد البجاة. انظر معجم البلدان ٤: ١٣٨-١٣٩، نقلاً عن أبي بكر عاصم بن أيوب البطلوسي، شرح الأشعار الستة الجاهلية، تحقيق ناصيف سليمان عواد (بغداد: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩م)، ج ١، ٤٧٦، هامش المحقق رقم ٢٢، تعليقاً على شرح لبث النابغة الذبياني "سقط النصف ..."، ورد فيه أن النابغة كان مُحَنَّتاً لقوله هذا البيت الذي لا يحسن قوله "إِلا مُحَنَّتٌ من مُحَنَّتِي العقيق". وقال المحقق في هامشه نفسه: "واعتقد أن المقصود هنا هو عقيق المدينة". وقد أورد محمد بن عبد الله بن بليهد في كتابه القيم صحيح الأخبار عمّا في بلاد العرب من الآثار، ٣ [الرياض: دار عبد العزيز بن محمد بن سعد آل حسين للنشر والتوزيع، ١٤١٨هـ، ج ١، ص ٨٣] هذا البيت وقبله ثلاثة ليس منها ما أورده المؤلف. ولكنه علّق على بيت العقيق بقوله: "والعقيق: في هذا البيت يقصد به عقيق اليمامة [لبني عقيل]، وهو وادٍ يَنْصَبُ من الغرب إلى جهة الشرق بطرف عارض اليمامة جنوبي الأفلاج". وقد أورد في الصفحة بعدها تعريفاً لعقيق اليمامة، وذكر بيتاً من الشعر لأحد شعراء بني عقيل، وثلاثة أبيات للفردق، ينهي آخرها بـ"العقيق اليمانيا" لأن الركب متجهون من عارض اليمامة إلى اليمن، وهو موجود اليوم بهذا الاسم بين الأفلاج ووادي الدواسر، أقرب إلى الأفلاج من الوادي، وفيه نخل، وسكانه من الدواسر ومواليهم - المترجم).

٢٢- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٤٣٧ (ملققة الحارث بن حلزة، البيتان ٦-٧) {وقد عاد ابن بليهد إلى "العقيق" كذلك في شرحه لهذا البيت للحارث (صحيح الأخبار، ج ١، ص ٢٣٦). قال "العقيق: معروف عند عامة أهل نجد، يصبُّ من جبال الحجاز الشرقية، ويتجه شمالاً جاعلاً جبال الحجاز وحراره على شماله حتى يختلط بعقيق المدينة". ويذكر عدة مواضع باسم "ماعة" ... وكلها في بطن وادي العقيق في أعلاه، والذي في بطنه "شمالاً عيون وآبار كثيرة عذبة، وهي بالقرب من المدينة، وسيل ذلك الوادي يصب في وادي الحمض، ويصبان معاً في البحر، هذا هو الذي بلغني عن الثقات". ويورد في النهاية بيتين لشاعر مدني في عقيق للمدينة - المترجم).

٢٣- شيخو، شعراء النصرانية، مج ١، ص ٦٧٦.

٢٤- البحتري، ديوانه، مج ٤، ص ٢٤٢٢.

٢٥- ابن الجهم، ديوانه، ص ٣٧.

٢٦- أورد أسامة بن منقذ (النازل والديار، ص ٦٥) منسوباً إلى سيدوك الواسطي (ت ٣٦٣هـ / ٩٧٤م)، ومنسوباً كذلك إلى الرستمي (من شعراء الصاحب بن عباد ت ٣٨٥هـ / ٩٩٥م)، كما يبدو، في عبارة مضافة بخط مغاير. انظر المنازل والديار، هامش المحقق رقم ٢، ص ٦٥. {ويتناص بيت للسري الرفاء (ت بعد ٣٦٠هـ / ٩٧٠م) مع بيت سيدوك أو الرستمي، يقول فيه:

مَرَرْنَا بالعقيق فَكُنْ عقيق  
تَرَقَّرَقَ في محاجرنا فذاها

- المترجم. -

٢٧- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق علي عبد العظيم (القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٧م)، ص ١٣١.

٢٨- ابن خفاجة، ديوانه، ص ٢٥٨-٢٦١. والأبيات المعاد صياغتها هي ١-٤، من ص ٢٥٨. {انظر الأبيات نفسها في ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات (بيروت: دار الجليل، د. ت، ص ٢٨٣-٢٨٤). وقد أفتدنا منها هنا في الترجمة، وخصوصاً الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة - المترجم}.

٢٩- السابق، ص ١١٦.

٣٠- يلحظ النعمان عبد المتعال القاضي (شعر الفتوح الإسلامية في صدر الإسلام [القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥م])، على نحو صحيح أن موتيف الحنين إلى مناطق بمعناها لم يكن معروفاً في القصيدة الجاهلية، على الرغم من أن عرب الجاهلية كانوا يرحلون باستمرار، مسافرين من مكان إلى آخر. {وأركاديا المذكورة في عنوان هذا القسم تعني جغرافياً ناحية جبلية في بيلوبونيسس Peloponnesus شبه الجزيرة الجنوبية لليونان. وكانت أركاديا بالنسبة إلى الشعراء الكلاسيكيين رمزاً للهدوء الريفي، وتناغم العصر الذهبي الأسطوري. ويلخص عمل فرجيل أناشيد الرعاة أسلوباً مثالياً للحياة الرعوية في أركاديا حيث يفرغ الرعاة رجالاً ونساءً لقطاعاتهم، وأغانيتهم، بعيداً عن "الحياة الواقعية". وخلال عصر النهضة انتعشت العكرة على نحو شعبي من خلال بعض الكتاب، وخصوصاً سنزارو الذي نشر سلسلة من الأشعار مشمولة بنثر أطلق عليها "أركاديا" (١٥٠٩م)، وسير فيليب سيدني الذي نشر قصة ثشرية (رومانس)، اسمها كذلك أركاديا (١٥٩٠م)، وتصور قصائد سينسر الرعوية كذلك هذا الوجود المثالي - المترجم}.

٣١- آرثر هايزرمان A. Heiserman، الرواية قبل الرواية: مقالات ومناقشات عن بدايات النثر القصصي في الغرب (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٧٧م)، ص ٤-١٠.

٣٢- طه حسين، حديث الأرماء (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٤م)، مج ١، ص ٢١٦-٢١٨.

٣٣- وهكذا نرى الشاعر المأرب النجدي قائد بن حكيم الرعي، وهو يواجه الموت في مصر البعيدة، يرجو "صاحبيه" أن يحملوا سلامه إلى نجد:

خَلِيلِيْ إِنْ حَانَتْ بِمِصْرَ مَنِيَّتِيْ      وَأَزْمَعْتُمَا أَنْ تُخْفِرَا لِيْ بِهَا قَبْرَا  
فَلَا تَنْسَيَا أَنْ تُقْرَأَ لِيْ عَلَى الْقَبْرِ      وَتُجَدَّ سَلَامًا لَا قَلِيلًا وَلَا نَزْرَا

انظر محمود شكري الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب (بيروت: دار الكتب الأميرية، د. ت)، مج ١، ص ٢٠١.

٣٤- مجنون ليلى، ديوانه، (طبعة أنقرة)، ص ٣٦.

٣٥- السابق، ص ٤٠؛ وابن الدمينية، ديوانه (القاهرة: مكتبة العروبة، ١٩٥٩م)، ص ٨٥. ويقال إن ابن الدمينية عاش في جنوبي الحجاز، في اليمامة، وقد عاش في المدينة بالمثل. وتتفاوت المعلومات والآراء عن حياته



- وآرائه كذلك، ولكن لعله عاش حتى زمن الخليفة هارون الرشيد (سزگين، تاريخ التراث العربي، مج ٢، الشهر حتى حوالي ٤٣٠ هـ، ص ٤٤٥-٤٤٦).
- ٣٦- مجنون ليلي، ديوانه (طبعة أنقرة)، ص ١٤.
- ٣٧- أبو تمام، الحماسة، شرح التبريزي، تحقيق فرايتاج (بون، ١٨٢٨م)، ص ٥٣٩. وفي طبعة القاهرة من الحماسة، مع شرح المرزوقي، ص ١٢١٦، ترد هذه القصيدة مع شذرة أخرى دون البيت الثاني.
- ٣٨- عنوان فريدرك ريكيرت للقصيدة هو "وداعاً إلى المربع العالي" - Abschied vom idyllischen Hochland. انظر له الحماسة أو أقدم الأغاني الشعبية العربية، قام بجمعها أبو تمام (شتوتغارت: صمويل جوتليب لايشنجر، ١٨٤٦م)، مج ٢، ص ٦٩.
- ٣٩- في طبعة القاهرة لرواية المرزوقي (ص ١٢٤٠-١٢٤١)، تنسب هذه القصيدة إلى الصمة بن عبد الله القشيري. أما طبعة فرايتاج (ص ٥٤٨)، بشرح التبريزي فتقدم القصيدة مسبقة بـ "قال آخر".
- ٤٠- المعري، شروح سقط الزند، مج ١، ص ٣٩٠-٣٩١.
- ٤١- ابن خفاجة، ديوانه، ص ٢٩٤.
- ٤٢- ابن الفارض، ديوانه (طبعة بيروت)، ص ١٢٠-١٢١. والمقصود بـ "صفاء" جبل الصفا، أحد جبلين بين بطحاء مكة والمسجد. والآخر هو "المروة". والصفاء مكان مرتفع من جبل أبي قبيس بينه وبين المسجد الحرام عرض الوادي الذي هو طريق وسوق، وقد دخل هذان الجبلان الآن في الحرم وأصبعا جزءاً منه - المترجم.
- ٤٣- السابق، ص ١١٧. في بلاد العرب مواضع كثيرة تسمى بهذا الاسم، وكذلك في غير بلاد العرب. وقد ذكرها النابغة وعنى بها داراً بناها النعمان بن المنذر بالحيرة، كان يتنزه فيها في بعض الأوقات. وقال ياقوت في معجم البلدان رواية عن الأصمعي: الزوراء هي رصافة هشام بن عبد الملك، وكانت فيما سبق للنعمان. انظر ابن بليهد، صحيح الأخبار، ج ٢، ص ١٧، وانظر ما ذكره المؤلف عن "رصافة هشام" وتقليدها - المترجم.
- ٤٤- ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، تحقيق محمد بن تاووت الطنجي (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م)، ص ٤٨. وطبقاً للنص المطبوع، ينتهي البيت الثاني بإقواء؛ أي "الجرد" بضم الدال بدلاً من "الجرد" بكسرها. وبالطبع، فإن القراءة الأولى سوف تنتج قراءة طريفة في معناها.
- ٤٥- برونو سنيل، دراسات في اكتشاف الروح (النفس): دراسات حول ظهور الفكر الأوروبي عند اليونان، ط ٤ (جوتنجن: فاندنهورك وروبريخت، ١٩٧٥م)، ص ٢٧٣.
- ٤٦- مرجريتا ورنر-فيدلر M. Werner-Fädler، صورة أركاديا وأسطورة الزمن الذهبي في الأدب الفرنسي في القرنين ١٧ و ١٨ (سالتزبورج: معهد الفيلولوجيا الرومانسية بجامعة سالتزبورج، ١٩٧٢م)، ص ٢٧.

٤٧- إيريون بانوفسكي، "أنا أيضاً في أركاديا: بوسان والتقليد الرثائي"، في كتاب للمؤلف نفسه، المعنى في الفنون المرئية (جاردن سيتي، نيويورك: دبلداي، ١٩٥٥م)، ص ٢٩٥-٣٢٠، انظر كذلك ورنفيلدر، صورة أركاديا، ص ٤٧، هامش رقم ٤١ وبخصوص "سوء الفهم"، انظر هارولد بلوم، قلق التأثير: نظرية في الشعر (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٣م)، ص ١٩ وما بعدها. انظر كذلك أدناه، الفصل الرابع، هامش رقم ٢٨. وباختصار شديد يقصد بلوم بهذا المصطلح كيفية قراءة الشاعر الشاب لمن سبقه قائلاً: إن التأثير الشعري يبدأ دائماً "بقراءة خاطئة للشاعر السابق، وهذا عمل تصحيحي إبداعي يعد في الواقع وبالضرورة سوء تفسير". [التأكيد من صنع بلوم] وهو يوسع بعد ذلك من نطاق هذا المفهوم حتى يشمل القارئ العادي والناقد. انظر محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، [القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ١٩٩٦م، ص ٩٧]. أما المشار إليه في بداية الهامش هنا فهو الرسام الفرنسي نيكولاس بوسان ١٥٩٤-١٦٦٥م، وكان أكثر الرسامين احتراماً في عصره. وكان يعتقد بأن الرسم ينبغي أن يتلاءم مع العقل أكثر من الحواس، وكانت معظم أعماله تقريباً مأخوذة من الميثولوجيا والكتاب المقدس - المترجم.

٤٨- وخصوصاً بالنسبة إلى الحدود الجغرافية لنجد كما ينظر إليها على نحو تقليدي، انظر الألوسي، بلوغ الأرب، مج ١، ص ١٩٩-٢٠١.

٤٩- من أجل مراجعة عامة لمملكة كندة (وهو موضوع يستحق تناولاً أوسع)، انظر دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة، مادة "كندة"، بقلم عرفان شهيد وآ. ف. ل. بيستون. ووصولاً إلى الحاضر، قد نرى في مركزية نجد بالنسبة إلى المملكة العربية السعودية تقريباً إعادة تمثيل إيديولوجية محاولة أسرة كندة الحاكمة إرساء فكرتهم عن شبه جزيرة عربية في نجد.

٥٠- يضيف ربط إيليان Aelian نهر ستيكس الأركادي بالتكيف السحري لقرون الحمر الوحشية السبذية {نسبة إلى سيثيا Scythia، من المراكز التجارية اليونانية القديمة القريبة من البحر الأسود - المترجم}. (بمعنى وحيد القرن)، وهي "الأوعية" الوحيدة القادرة على الاحتفاظ بتلك المياه، جوهرة إلى التاج الرمزي الأركادي. ومع ذلك فهو، بطريقته الخاصة، "يؤوّل" كذلك. انظر [كتاب إيليان] عن سمات الحيوان، ترجمة أ. ف. سكولفيلد، مكتبة لوب الكلاسيكية، مج ٢، ص ٣٣٧-٣٣٧ (١٠-٤٠).

٥١- موسوعة باول Pauly حقائق علم المصور القديمة الكلاسيكية، تحرير جيورج ويسسوا G. Wissowa (شتوتجارت: دار نشر ج. ب. ميتسلسيرشر، ١٨٩٥م)، مج ٣، ص ١١١٩.

٥٢- الاقتباس من الكتاب ذي الصلة الوثيقة بالموضوع من تأليف نيكول لوروا N. Loroux، اختراع أثينا: الخطبة الجنائزية في المدينة الكلاسيكية، ترجمة آلان شرايدن (كمبريدج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٦م)، ص ٤٤٢، هامش رقم ١٦.

٥٣- بوليبيوس، التواريخ، ترجمة و. ر. باتون، مكتبة لوب الكلاسيكية، مج ٢، ص ٣٤٩ (الكتاب ٤، الفصل ٢٠).

٥٤- ج. م. إدموندز، مترجم، الشعراء الرعاة اليونان، مكتبة لوب الكلاسيكية، ص ١٠٢-١٠٣. { والمقصود بـ "الشرائع" شرائع لحم الخنزير}. والإشارات إلى أركاديا، على الرغم من أنها ليست بالضرورة مذكورة بالاسم، أو الإشارات إلى أشياء أركادية عديدة في القصائد الرعوية لثيوقريطس. انظر توماس ج. روسنمير Th. G. Rosenmeyer، الخزانة الخضراء: ثيوقريطس والقصيدة الغنائية الرعوية الأوروبية (بيركلي ولوس انجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٩م)، ص ٢٣٢-٢٤٦ ("أركاديا"). ومن أجل التحول عن الإشارات المباشرة إلى أركاديا في القصائد الرعوية في الأدب اليوناني واللاتيني ما بعد فرجيل، انظر هيرتا وندل H. Wendel، أركاديا في مجال الشعر الريفي الهادئ في المصور القديمة وفي الأدب الفرنسي (جيسن: مقالات جيسن حول علم اللغة الرومانسية، ١٩٣٣م)، ص ٣٠-٤٦. { وثيوقريطس شاعر يوناني، عاش حوالي ٢٠٠ ق. م. وقد أسس شخصية الشعر الرعوي اليوناني، وذلك باختياره التيمات الريفية، وتمثلاتها الحية، وتأثيرها العاطفي. وقد بقي منه إلى اليوم ٣٠ قصيدة كاملة، يسمى كثير منها أناشيد idyls، وهي تميد إبداع محاورات أو مسابقات غنائية بين الرعاة حول موضوعات من قبيل الحب من طرف واحد، والسحر، والأبطال للمحبيين. وقدم ثيوقريطس هذه القصائد في صورة حوارات، وأغان مدحية hymns، وقطع سردية قصيرة. وقد ظهر تأثيره على نحو خاص في القصائد الرعوية القصيرة Eclogues للشاعر الروماني فيرجيل - المترجم. }

٥٥- بوليبوس، التواريخ، ص ٣٤٩، ٣٥١، ٣٥٣.

٥٦- يوجد صدى قوي لهذه الأسطورة في الرحلة الأولى للسندباد البحري، في ألف ليلة وليلة، والتي تحضر فيها "الخيال النبيلة" إلى شاطئ البحر "كل شهر، قريباً من حركة المد والجزر المصاحبة للقمر الجديد" من أجل أن تُخصَّب من قبل "فحول البحر". ويلاحظ مترجم اللبالي، ريتشارد إي. بيرتون، في هامش على هذه القصة، أن "أسطورة الخيل المخصَّبة بالريح كانت معروفة في الكلاسيكيات الأوروبية"، على الرغم من أنه لا يحدد الشخصية الأسطورية الخاصة بالزفير في الأساطيرية الشعرية الهيلينية-العربية هذه. انظر ريتشارد إي. بيرتون، ترجمة واضحة وحرفية لتسالي اللبالي العربية، المعنونة الآن بكتاب ألف ليلة وليلة (نادي بيرتون للمشاركين الخاصين، د. ت)، ص ٦، ٧-٩.

٥٧- دنيس بيج D. Page، سافر والكبوس: مقدمة إلى الشعر السحافي القديم (أكسفورد: مطبعة كلاريندون، ١٩٨٣م)، ص ٢٦٩.

٥٨- إدموندز، الشعراء اليونان الرعاة، ص ٣٠-٣١. إننا نقترح من معنى النبات الأركادي "جنون-الخيال" ومعناه في "العشب الخصب، المتشابك" العربي/النجدي المسخى "الجسيم"، والذي "يشير"، و"يسحر"، و"يجن" الحمار الوحشي/الأخدر، كما في "أسعَلُ الجسيم"، (بمعنى أثر فيه مثل غول أو سحلة). انظر المفضليات (ليال)، القصيدة ٦، البيت ١٢، لسلمة بن الحرثب الأنماري.

٥٩- ياكوب سنزاورو، أركاديا وأناشيد الرعاة Eclogues السمكية، ترجمة ألف ناش (ديترويت: مطبعة

- ولاية جامعة وبن، ١٩٦٦م)، ١٠٨-١٠٩.
- ٦٠- ويلييس برانستون، مترجم، الشعر الغنائي اليوناني (نيويورك: شوكن بوكس، ١٩٧٢م)، ص ١٦٥.
- والبيت نفسه مترجم من قبل و. ر. باتون في طبعة كلاسيكيات مكتبة لوب للمختارات اليونانية، مج ١، ص ٣٢٧، على النحو التالي "الزفير هو أغنى كُلِّ الرِّياح".
- ٦١- سنازارو، أوكاديا وأناشيد الرعاة السمكية، ص ١٦٢.
- ٦٢- السابق، ص ١٩١.
- ٦٣- هومر، الأوديسة، ترجمة ر. فيتزجيرالد (جاردن سيتي، نيويورك: دبلداي، ١٩٦١م)، ص ٨١ (68-4.563). وبدلاً من عبارة المترجم "الريح الغربية"، أصررت على وضع الكلمة الأصلية "الزفير".
- ٦٤- السابق، ص ١٢٦. وهنا، أيضاً، بدلاً من ترجمة فيتزجيرالد "الريح الغربية"، فإن الإشارة الحرفية إلى هذه الريح هي "الزفير".
- ٦٥- شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٣م)، مج ١، ص ٩٧.
- ٦٦- السابق، ص ٩٥.
- ٦٧- أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦م)، مج ٣، ص ٦٢. (وقد رجعنا هنا إلى رواية الخبر في الأغاني والمستطرف وعيون الأخبار - المترجم). ومن الجدير بالتأمل ما إذا كان، وبأي طريقة، يتعلق هذا الخبر بالبيت ٦٢ من معلقة لبید (ديوانه، ص ١٧٦)، حيث تكون ريح الشمال التي تدفع المعوزين إلى الشكوى إلى الشاعر المعروف ببسالته وكرمه. وحتى إذا كان هذا البيت مصدر الخبر، فما إن تصبح "ريح الشمال"، مع ذلك، "الصبا"، فإن صفات إيجابية أخرى، بالإضافة إلى فضيلة الكرم الواضحة، تلتصق بالشاعر. وهكذا فإن الخبر يعمل داخل سيمبويكاً سير الأولياء أكثر منها في "الفخر".
- ٦٨- لين، المعجم العربي-الإنجليزي، مادة "دبر".
- ٦٩- راجع سفر التكوين ٤١: ٦، ٢٣، ٢٧؛ إزحقيا ١٧: ١٠، ١٩؛ ١١٢: ١٣؛ هوسيه ١٣: ١٥؛ جرميا ١٨: ١١؛ جوب ١٥: ٢. ينبغي أن نضع في حسابنا أمراً ذا أهمية أبعد وهو أن كلمة "صبا" أو إحدى مشتقاتها، ليس لها حضور في المعجم العبري.
- ٧٠- امرؤ القيس، ديوانه، ص ١٧٠-١٧١.
- ٧١- عبيد بن الأبرص، ديوانه، ص ٤١.
- ٧٢- شيخو، شعراء النصرانية، مج ١، ص ٢٧٩.
- ٧٣- السابق، ص ٤٤٣. في خير مصاحب لهذه القصيدة نحن مضطرون، مع ذلك، لأن نفهم أن "رَبُّ الخورنق

والسدير" ليس السيد الساساني ولكن ملك الحيرة التابع النعمان. وعلاوة على هذا، على العكس من مغزى الإشارة الرثائية للقصيدا إلى تلكما القصيرين، فإن تحولية الإنسان في حُجب هي التي يُعبرُ عليها في الخبر. وهذا يعطي الانطباع بمحاولة إنقاذ الأبيات نفسها من إن تظهر في صورة مفارقة تاريخية. ومع ذلك، فإن الإشارات إلى الزمن في القصيدة لا تستطيع أن تُنفذ بسهولة، ذلك أن القصيدة مضطربة بمثل اضطراب خبرها. وهذا يزيد من شكوك ملموسة حول الأصالة النصية لكليهما. انظر مناقشة الخورنق مع الإشارة إلى قصيدة أبي العتاهية "لهني على الزمان القصير" أدناه، الفصل ٢، القسم ٣.

٧٤. امرؤ القيس، ديوانه، ص ٣٠.

٧٥. هذا البيت موجود في الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٢٩، حيث يحتل رقم ٤٨ وهكذا، أيضاً، في رواية الزوزني للمعلقات (أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع [القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م]، ص ٧). وفي الورد، دواوين (ص ١٤٦) يقع البيت في رقم ٦. وفي نص المعلقات في ديوان امرؤ القيس (ص ١٥)، روايته مختلفة قليلاً ومحله في القصيدة هو البيت رقم ٢٩. وعلى العموم، يعاني هذا البيت من محل غير مستقر بدرجة عالية في روايات أخرى بالمثل.

وفي سياق الموازنة التي أقيمها الآن بين "الصبا" و"الزفير"، من الشيق جداً أن نلاحظ أنه في عام ١٧٨٣م، عندما ترجم جوته شذرة النسيب في معلقات امرؤ القيس من خلال الترجمة الإنجليزية (١٧٧٤م) لوليم جونز، اختار أن يغير في البيت موضع المناقشة الرائنة "الريح الشرقية الهوجاء" "eastern gale" إلى "الريح الغربية". ويجب أن يسأل المرء عما يكمن وراء مثل هذا الانطلاق المهرج على نحو مبتذل من السلطة الفيلولوجية لجونز؟ فهل كان جوته ببساطة متهاوناً أو مشوشاً بسبب كون إنجليزية جونز عتيقة بحيث يدعو "نسيم الصبا" الرقيق بـ "ريح شرقية هوجاء"؟ أو هل كان جوته، الكلاسيكي من الطراز الأول، ببساطة مرتكباً آخر لـ "سوء فهم" إبداعى لأنه على نحو دقيق كان كلاسيكياً، والذي بالنسبة إليه كانت الريح العربية الرقيقة من الشرق، في ارتباط شعري ملزم، إذا جاز التعبير، قد أصبحت الزفير، وبالتالي أصبحت الريح الغربية *der Westwind*؟ انظر، من أجل ربط سريع بين نصي "جونز وجوته"، كاترينا مومسن K. Mommsen، جوته والعالم العربي (فرانكفورت على الماين: دار نشر إنسل، ١٩٨٨م)، ص ٥٥. وتلقي قصيدة أخرى ضوءاً على فهم جوته للعقد لـ "الصبا" العربية: انظر أدناه، الهامش رقم ٩٧.

٧٦. امرؤ القيس، ديوانه، ص ٣٤٠.

٧٧. المفضليات (ليال)، ص ٥٤، القصيدة ٨، البيت ٦. انظر وروداً مشابهاً لـ "الصبا" في قصيدة لسبيع بن الخطيم التيمي، في السابق، ص ٧٣١، القصيدة ١١٢، البيت ٢١.

٧٨. طرفة بن العبد، ديوانه، ص ٨٣. «وقد ورد البيتان ضمن أخرى في ديوان الحماسة، ط ٢ (بيروت: دار

الكتب العلمية، ١٩٨٣م، ج٢، ص١٨١). وذكر في شرح "غير قرة" أي غير باردة. و "تذأب منها" أي من الشذائِب وهو مجيء الريح من كل جانب. و "مرزغ" أي مطر يأتي بالريضة وهي الوحل القليل. و "مسيل" أي مطر يأتي بالسيل. والمعنى أنه على الأبعاد كريح الصبا الطيبة النسيم التي ينشأ عنها كل خير. ومن الشيق هنا أن تشير إلى شرح "الصبا" في الموضوع نفسه بأنها "ريح مهبها من مطلع الثريا إلى بنات نعش، وهي طيبة النسيم لا يكون منها ضرر". وسوف يعقد المؤلف الفصل الرابع عن "رعي النجوم" في الشعر العربي، وسوف يرد فيه ذكر "بنات نعش" في سياق قدرة الرؤية الرعوية العربية الكونية على الدخول إلى أكثر من مدى شكلي وموضوعاتي من مثل قصيدة الأخذ بالثأر، ودخول "بنات نعش" في السياق نفسه. انظر هامش ٥٢ من الفصل الرابع أدناه -- المترجم.

٧٩. انظر آنفاً، في هامش رقم ٣٥.

٨٠. أبو تمام، الحماسة (المرزوقي)، ص١٣٣٢، القصيدة ٥٣٢.

٨١. أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراج، مصارع العشاق (بيروت: دار صادر، د. ت)، مج٢، ص٧٨. في ديوان المجنون (تحقيق عبد الستار أحمد فراج)، ص١١٣-١١٤، والقصيدة التي ينتمي إليها البيت المشار إليه هي القصيدة ٩٤ وأطول بيتين وترتيب مختلف.

٨٢. أبو تمام، الحماسة (المرزوقي)، ص٩١٨، القصيدة ٣١١.

٨٣. ابن أبي ربيعة، ديوانه، ص١٤٦.

٨٤. السابق، ص١٣٠.

٨٥. السابق، ص٢٩٤.

٨٦. مسلم بن الوليد [صريح الغواني]، شرح ديوان صريح الغواني، ط٢، تحقيق سامي الدهان (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م)، ص١٣٢.

٨٧. ابن الجهم، ديوانه، ص٥٦-٥٧.

٨٨. البحتري، ديوانه، مج٢، ص١٠٤٥. وهذا هو البيت رقم ٢ من المثنوية، وإضافتي "مكان للوقوف؛ أي الأطلال"، يقصد المؤلف إضافته العبارة في ترجمته الإنجليزية لبيت البحتري، إشارة إلى "محل" في البيت رقم ١، والتي تعني كذلك، على نحو مهم، "اجتماعاً جنائزياً".

٨٩. أبو بكر أحمد الضبي الأنطاكي [الصنوبري، ديوانه، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الشافعة، ١٩٧٠)، ص٤٥٤. وانظر ترجمة كاملة [إنجليزية في الأصل] ومناقشة لهذه القصيدة، في أدناه، الفصل ٥، القسم ٢.

٩٠. ابن زيدون، ديوانه، ص١٤٤.

٩١. ابن خفاجة، ديوانه، ص١١٦.

- ٩٢- السابق، ص ١٣٦.
- ٩٣- السابق، ص ١٢٥. {انظر هامش المترجم ضمن هامش المؤلف في الفصل الثاني، رقم ٧٩ عن مصطلحي "صوري" و"الهايكو" وعلاقتهما بالنسيب- المترجم}.
- ٩٤- السابق، ص ١٩٣.
- ٩٥- السابق، ص ١٣٧.
- ٩٦- البلفيقي، المقطع من كتاب *تحفة القاصم*، ص ٥١.
- ٩٧- أحمد شوقي، *الشوقيات* (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠م)، مج ٢، ص ٤٥-٤٦. وقد وقع كذلك جوته على موتيف الريح الشرقية/الصبا على نحو صحيح ومثير للإعجاب، وهو يصله بمكان *locus amoenus* المنتهي للجنة السماوية الإسلامية. وهنا يدعها تحمل سراً من المذاري السماوية إلى مكان أولئك الذين يعدون من المخلصين الذين سقطوا في موقعة بدر:
- والآن تأتي رياح جميلة من الشرق بفرقة من حوريات الجنة  
من المحتمل أن يحزن العدو على موته.
- انظر يوهان ولفجاغ جوته، *Gedichte*، تحقيق ستيفن زفايج (شتوتغارت: فيليب ريكلام، الابن، ١٩٨٣م)، ص ١٧٢ (القصيدة التي تبدأ بـ "Seine Toten mag der Feind betrauern"). انظر، مع ذلك، الهامش رقم ٧٥.
- ٩٨- ف. ماكس مولر، *الميتولوجيا المقارنة*، تحرير أ. سميث بالم (نيويورك: دوتون، ١٩٠٩م). انظر كذلك ريتشارد م. دورسون، محرر، *عادات القرويين والأساطير البدائية: مُختارات من الفولكلوريين البريطانيين* (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٨م)، مج ١، ص ٦٦-١١٩.
- ٩٩- على الرغم من أن "الزفير" اليوناني في قالبه المورفولوجي مماثل إلى حد كبير الكلمة العربية ذات المحاكاة الصوتية العربية "زفير"، فإن هذا لا يحول دون مشروعية- أولية أو علائقية- في الحالة اليونانية واللاتينية على السواء لمستودع أوسع من الكلمات من النوع نفسه والتي تشمل *psóphein*، "يصدر صوتاً مثل الصفير"، و"*spirare*"، "تهب" (الريح)، و"يتنفس" (الإنسان، و"الصبح" و"الريح" في العربية).

\* \* \*





## الفصل الرابع مُروج في السماء

### ١- عن الرعاية وأحلامهم: تَعْرِيجُ إلى أرضٍ مشتركة.

قَبْلَ أَنْ نَمْضِيَ قُدَمًا فِي تَتَبِيعِ التَّغْيِيرَاتِ الرَّمْزِيَةِ الْإِسْأَسِيَةِ الَّتِي تَبَلَّوَرَتْ فِيهَا مَوْضُوعَةُ النَّسِيبِ وَالَّتِي تُحَدِّدُ فِي النِّهَايَةِ مَعْنَى، أَوْ مَعَانِي، النَّسِيبِ، سَوْفَ نَتَوَقَّفُ مَرَّةً أُخْرَى عَلَى جَانِبِ الطَّرِيقِ، وَنَسْتَطِرِدُّ لِنَتَحَدَّثَ بِإِخْتِصَارٍ عَنِ الْإِسْأَسِ الْمَشْتَرَكِ لِتَوْعِ أَدَبِيِّ قَدِيمٍ. وَفِي تَنَاوُلِ النَّمَاذِجِ الْأَصْلِيَةِ الْمَوْضُوعَاتِيَّةِ، عَلَيْنَا أَلَّا نَتَرَدَّدَ أَبَدًا فِي مَوَاجِهَةِ النَّتَائِجِ. وَهَكَذَا لَنْ يَغِيبَ عَنَّا أَذْهَانُنَا مُتَرْجِمًا أَوَاخِرَ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ الْإِسْتِشْرَاقِيَّانِ السَّيْرُ وَلِيَامُ جُونَزُ وَجُوزَيْفُ دِيكَرُ كَارَلِيلُ. وَكَمَا فِي حَالَةِ التَّرْجُمَاتِ الَّتِي هِيَ مِنَ الْقُوَّةِ بِحَيْثُ تَحْيَا وَتَسْتَمِرُّ، يَجِبُ أَنْ نَنْظُرَ الْيَوْمَ إِلَى تِلْكَ التَّرْجُمَاتِ الَّتِي قَامَ بِهَا جُونَزُ وَكَارَلِيلُ لِلشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْكَلَّاسِيكِيِّ بِوصْفِهَا قِطْعًا أَحْسَنَ وَأَقْوَى تَمَثِيلًا لِحَقِيقَتِهَا. وَلَا شَكَّ أَنَّ قَارِئًا ذَا عَقْلٍ مَدْرَسِيٍّ سَوْفَ يَجِدُ فِيهَا بَعْضَ الْمَغَالِطَاتِ الْوَاضِحَةِ: مِثْلُ تَحْوِيلِ الْمَنْظَرِ الطَّبِيعِيِّ الْمَقْفَرِ غَيْرِ الْمُسْتَأْنَسِ فِي مَعْلَقَةٍ لِبَيْدٍ إِلَى رَيْفٍ رَعْوِيٍّ عِنْدَ كَلُودِ لُورَانِ. "لَيْسَ ثَمَّةُ أَهْرَاجٍ، وَلَا خِيَامٍ، وَلَا أَكْوَاحٍ، / بَلْ أَطْلَالٌ مُبْعَثَرَةٌ وَسَهْلٌ صَامِتٌ"<sup>(١)</sup>. وَمَعَ ذَلِكَ، فَقَدْ أَعْطَانَا كُلُّ مِّنْ جُونَزٍ وَكَارَلِيلٍ، فِي الْوَقْتِ نَفْسِهِ، شَيْعًا أَكْثَرَ مِمَّا نَحْنُ قَادِرُونَ عَلَيْهِ الْيَوْمَ: لَقَدْ تَرَكَا لَنَا وَجْهَةً نَظَرِيَّةً مُؤَثَّقَةً لِلْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ عَنِ الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ، وَهِيَ صُورَةٌ لَهْ غَيْرُ مُتَحَفِّظَةٍ أَلْبَتَّةَ طَبَقًا لِرُؤْيَيْهِمَا الْجَمَالِيَّةِ الْخَاصَّةِ. وَلِهَذَا فَإِنَّ تَرْجُمَاتِهِمَا إِعَادَةُ كِتَابَةٍ بِالْمَعْنَى الْكَامِلِ لِلْكَلِمَةِ، وَلَيْسَتْ تَرْجُمَاتٍ؛ إِذْ إِنَّهَا تَوْصَلُ إِلَيْنَا، إِذَا نَظَرْنَا إِلَى النَّسِيبِ الْأَصْلِيِّ لِلشَّكْلِ وَالْمَوْضُوعَةِ، مَفْهُومًا جَسْرًا لِعَصْرِ لَهْ مَسْتَوَاهُ الرَّفِيعِ مِنَ الذَّوْقِ فِي سِيَاقِهِ الْخَاصِّ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ، فِي بَعْضِ الْآخِيَانِ، عَلَى قَدَرٍ مِنَ الْمَسْأَاجَةِ الطَّرِيفَةِ فِي زَعْمِهِ أَنَّهُ انْعِكَاسٌ لِلْحَسَّاسِيَّةِ الْأَصْلِيَّةِ لِلنَّصِّ الْمَتَرْجَمِ.

إِنْ جَانِبًا أَكْثَرَ بَقَاءً وَأَهْمِيَّةً مِنْ نَظَرَةِ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ هَذِهِ إِلَى شَعْرٍ مَا قَبْلَ الْإِسْلَامِ،

مع ذلك، هو اعترافها الواضح بخصائص أساسية للنوع الأدبي. ومع ذلك قد يكون هناك شيء من المطالبة النيوكلاسيكية بالتصنيف، والتعريف، والتسمية الاصطلاحية في الإشارات القاطعة إلى أشكال الأنواع الأدبية العربية بوصفها "رَعَوِيَّةٌ عَلَى نَحْوِ خَالِصٍ" (٢) ومؤمنة "وصفاً بسيطاً للأساليب الرَعَوِيَّة" (٣)، الأمر الذي يُعدُّ اكتشافاً نقدياً مشروعاُ على نحو جوهري. ويُقدَّر ما يُمكنُ أن تبدو الموازنة بين منظر الصحراء العربية والقصيدة الرعوية الأوربية النيوكلاسيكية مُصطنعة، ينبغي أن تُؤخَذَ مأخذاً جدياً. وإذا بدت مداخلة النقدية إلى الشعر العربي رافضة لهذا الاصطناع مثلاً في القصيدة الرعوية في القرن الثامن عشر، فإنَّ تَغْيِرَ أذواقنا لا يُعدُّ اكتشافاً يُعَدِّ جديدٍ كُلِّيَّةٍ في الموضوع الجمالي، كما أنه ليس بالضرورة فهماً أكثرَ عمقاً لمادة مالوفة لدينا من قبل. إن ما يحدث لنا اليوم هو أننا ببساطة في حاجة إلى مصطلح أفضل من مصطلح رَعَوِي (٤)؛ أو على الأصح، نحن لا نستطيع أن نَقْرَ بالأطراد في القصص الرمزية الأليجورية المتغيرة التي تأسست عليها أساليب رؤيتنا للطبيعة والمجتمع. ومع ذلك تبدو ظاهرة الأدب العالميَّة مرتبطة بذلك الإدراك المقبول بصورة أو باخرى؛ أي إدراك أن الإنسان يعي نفسه بوصفه شخصية رَعَوِيَّة افتراضية؛ كما أن رموز السلطة والطبقة الاجتماعية والسياسية لديه تبرز، أيضاً، بوصفها تطويراً لاستعارات رَعَوِيَّة. فالشاعر نفسه "راع"، ويصبح كذلك "راعياً للنجوم". ومن ثمَّ يوسَّع الإنسان، كما فعل أوفيد ومارلو، الاستعارة لتشمل نظام العالم، ويدعو "أفراس اللَّيْلِ" لتعدو عُدواً بطيشاً عَبْرَ السماء (٥)، أو كما فعل الشاعر الجاهلي النابغة، كما سوف نرى، حين يقنطُ من طُلُوع نَجْمَةِ الصَّباح، "وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيِّبٍ" (٦). وفي نظر فراي لويس دي ليون، وهو شاعر غنائي من عصر النهضة الإسباني، فإنَّ نَشِيدَ الإنشاد للنبي سليمان [عليه السلام] نشيدٌ رَعَوِيٌّ يُجاوِبُ فيه مُحبَّانِ كُلُّ منهما الآخرَ كما في ثرجيل؛ في حين أنه نفسه حوَّلَ {قصيدة} هوراس الرعوية "beatus ille" (الإبيودة Epode ٢) إلى شعار لشعر النهضة الإسباني، وربما أصبح أشهر بيت في هذا الشعر (٧). ويلحظ هوزينجه أنه "لَيْسَ ثَمَّةَ وَهْمٍ آخَرَ قَدْ سَحَرَ

البشرية بشكل أطول وبهجة أكثر إشراقاً من الوهم الذي يُوحي به مزمَارُ الراعي المتأجج شوقاً، "كما يلحظ أن الإله بان Pan لا يزال أكثر آلهة اليونان (\*) حياة" (٨).

ومع ذلك، فإن الأثر الرعوي pastoral مثل أعلى أكثر منه وهماً. فمادته هي مادة الحلم الأصلي عن السعادة التامة. وهو مولود في المراوغة وهدفه النهائي هو المراوغة. إنه يحاول أن يقوم بالمستحيل، أي التناقض الذاتي. إن دراسة التاريخ النمطي للأثر الرعوي كان بمثابة تاريخ للعشور على زمان ومكان له، والعشور في النهاية على جُنَيْنتِهِ المصونة hortus conclusus، وعلى الـ "وردة". وفي النهاية، مع ذلك، يجب على الجُنَيْنة المصونة نفسها أن تظل مكاناً رثائياً موصوماً بأسئلة بلا إجابات عن الإبعاد الاضطرابي واستحالة الراحة المُفَعَّمة بالغبطة.

إن الأزمان والأماكن التي أدت إلى المثل الأعلى الرعوي، أو التي أنتجها هو بوصفها شرطه الضروري، كانت أماكن نعمة loci amoeni مبعثرة على نحو واسع زمنياً، وجغرافياً، وثقافياً (مثل) الحقول الإليزية (الفردوسية)، وأرض الشماليين Hyper-boreans الذين ينعمون بأشعة الشمس على نحو سرمدي، وأركاديا، والجزر المحظوظة، والفردوس الأرضي، والجنة الخالدة، وأرض الميعاد، والدردادو، ودائماً وفي كل مكان، الحديقة (الجنة، الفردوس)؛ وقد كانت جميعها في زمن كل العصور، في العصر الذهبي، وفي عصر ما قبل الهبوط (من الجنة)، وقبل الحضارة، أو في مستقبل المدينة الفاضلة، و(زمن) الخلاص، وثورة البروليتاريا. ودائماً أبعد من أن تُنال، ودائماً يمكن المرور خلالها في زمن إنسان آخر، ودائماً صعبة المنال.

إذن، فالأدب الذي ينشأ في مثل هذا المحيط من التوق النمذجي إما أن يكون أدباً لإشباع الرغبات واللا حقيقة المحومة لحلم اليقظة، في أقصى درجات دَوْرانه الحقيقي حول الأسطورة، أو يكون أدب الأسى السوداوي، والحنين الذي يُخْلَقُه فقدان موضوع

(\*) الحديث هنا على شعر اليونان الوثني الذي يعبر عن تعدد الآلهة. وليس أبلغ من القول هنا بما جاء في القرآن الكريم: ﴿قل لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا﴾. [الناشر].

الحب والخير، كما يُخلِّقه شبابُ المرءِ المنقضي، وإن كانت استعادته لا تزال ممكنةً في مكان ما على طول المنظور المتلاشي لِنَفَقِ العقلِ حيثُ تَعَشُّشُ كُلِّ الأزمانِ المفقودةِ وتَحُلُمُ.

لَمْ يَكُنْ لِينافسَ العصرَ الذهبيَّ لهسيود، الذي كان لا يزال على صلة بالقوى الكونية، غيرُ الفردوسِ الأرضي التوراتي في التأثير على تطوُّرِ الأثر الرعوي وعواقبه النهائية. ففي كل منهما، يحيا الإنسان، مُتَّحِداً مع الطبيعة، حياةً عبارة عن وجود خالص. إن النعيم ظَرْفٌ لا يَمِيعُ صاحبه. ولكي يتحوَّلَ إلى ظَرْفٍ محسوس، عليه أن يهمل إلى نهايته<sup>(٩)</sup>. ومع ذلك فإن الجانب الرعوي للعصر الذهبي لهسيود أو للحقول الفردوسية لهومر لا يزال جانباً ضمناً فحسب. فلم يكن ممكناً للرؤية الرعوية الواضحة للحياة سعيدة أن تُقرَّرَ في عصر بطولي (هو في ذاته "عتيق"). في تلك المرحلة كانت الأسطورة لا تزال ترتفع فوق المعدلِ الإنساني للحنين. ولم يكن ثمة غيرُ الوعدِ بوجودِ في "حُلُمِ بالراحة"<sup>(١٠)</sup>، يبدو متوسطاً بين الأسطورة القديمة وأكثر الأشكال العامة للحنين الرعوي البدائي.

ولَمْ يَكُنْ للراعي أن يُصَبِّحَ القاطنَ الحقيقيَ للمنظرِ الطبيعيِّ المثاليِّ غيرِ المنفصلِ حتى الآن عن التقويم التاريخي للعصر الذهبي والنعيم الأصلي للجنس البشري إلا مع قصائد ثيوقرطس الرعوية الصقلية. وبالتالي، يعطينا الشعرُ الهادئ لفرجيل، مع مساعدة محدودة من هوراس، الصيغة الكلاسيكية الحاسمة للموضوعة الرعوية. ذلك أن أركاديا فرجيل، الأرض الأصلية للإله بان Pan، تتجاهلُ تماماً الواقعَ الحَشِنَ للمنظر الطبيعي الحقيقي وتصبحُ نقطةَ التقاءِ كُلِّ التصوراتِ المثاليةِ السابقةِ لبيئة الإنسان. كما أن قاطني أركاديا هم رعاةُ العصر الذهبي، ولكنهم خارج إطار هذا التصوُّر أقربُ إلى أن يكونوا تشخيصات في "فترة فاصلة"، يقع فيها الحلم المديني بالهروب، وموضوعته الحقيقية هي العكس الاستردادي للحضارة. بل إن الحلم الرعوي يُمكنُ أن يظهر، عند التحليل الفاحص، تافهاً على نحو مدهش - ومالوفاً. إن {قصيدة هوراس الرعوية} *Beatus ill*...، {تُعْني

أنّ الإنسان السعيد هو من يزرع حقوله الموروثة ويكون متحرراً من الروابط الاستغلالية. إنه متعب من كونه جندياً، تحرّكه صحبة البوق الوحشية، ثقيل كاهله مكائد الساحة العامة في روما القديمة والانتظار على أبواب رجال من ذوي النفوذ. إن الأثر الرعوي الفرجيلي-الهوراسي هو النموذج الريفي الزائف لحضارة وصلت إلى أعلى مرحلة في تحقيق ذاتها، وبدأت تشعر، وقد وقفت على عتبة الإمبراطورية، بإجهاذ ناتج عن جهد تاريخي مدعوم. وعلاوة على هذا، كان هذا النموذج قد تبلور في الوعي الروماني على الأقل منذ القرن الخامس قبل الميلاد، عندما بدأ التنسك الريفي لسينسونايتوس Cincinnatus في نسج أسطورة كان عليها أن تشكل الخيال الشعري الشعبي. لقد أثبتت العزلة الريفية السينسونايتوسية التطلعية أنها مصدر إيديولوجي وأساس خصب في الوقت نفسه لمواطن شعري رعوي أقل تزمناً.

لقد كان فضل فرجيل في أنه أضاف إلى المشهد الرعوي عن أركاديا غير واقعية عنصر الأسى الشعري، الذي لم يكن بعد قائماً بوضوح في الرؤية الرعوية المبكرة للعصر الذهبي. ويلحظ إروين بانوفسكي أن "المعاناة الإنسانية والاجواء المكتمة على نحو فائق إنسانياً في أركاديا فرجيل تخلق تنافراً. وما إن يتم الإحساس بهذا التنافر حتى يلزم أن يحل، وقد كان يحل في ذلك الخليط المسائي من الحزن والسكينة الذي ربما كان أكبر إضافة شخصية لفرجيل إلى الشعر. وبشيء بسيط من المبالغة يمكن القول إنه "اكتشف" النساء" (١١).

وتحس نجلد، احتشاداً مع أساطير العصر الذهبي والجزر المحظوظة، تطوّر نموذج أصلي "مركّب" آخر، بل إنه أكثر قديماً على نحر أساسي وقد يكون لهذا السبب نفسه أكثر خصوبة من الناحية الرمزية. وهذا النموذج الأصلي هو نموذج الحديقة، وهو يجمع أيضاً، بطريقة متنوعة ومعقدة، إشارات ضمنية خاصة بكل من الزمن والمكان. أما الخاصة بالزمن فهي تلك المتصلة بالخلق والحياة الأبدية، والانتقال المفاجئ بين الماضي والمستقبل، وأما الخاصة بالمكان فهي المتعلقة بالفردوس الأرضي، وجنة عدن، وفردوس

الحياة الأبدية، وحديقة الأحجار الكريمة التي زارها جلجامش<sup>(١٢)</sup>.

وَتَحْمِلُ هذه الرمزية النموذجية الأصلية للحديقة فكرة السعادة الأصلية الحاضرة حتى الآن بصورة تقريبية في شكل خَيْرٍ غير مشوب في مفهوم العصر الذهبي. وفي مستوى آخر نحصل كذلك على تفاعل الفرد في حديقته، وفي حالة السعادة الأصلية مع الجنس البشري أو الكينونة الجمعية مستمتعاً بنظام "ذهبي" للتقمص العاطفي الذي يسمح بالسعادة. إن التجريد الرمزي للحديقة هو الأكثر إحكاماً وجوهرياً لأن كلا جانبي النظام الرمزي، الفردي والجمعي، يقود في خطوط مباشرة على نحو متساوٍ إلى الفكرة الرعوية. إن المثال الرعوي عن أن عالم الحيوان بوصفه، أيضاً، جزءاً من نظام التقمص العاطفي الذي يجب أن يخضع لقانون الإنسان، مُتَضَمِّنٌ مُسَبِّقاً في تقليد الوجود المتجانس لعالم الحيوان في جَنَّةِ عَدْنٍ<sup>(١٣)</sup>؛ وحتى بعد الهبوط من الجنة، فإن هابيل، الراعي الأول، هو كذلك الشخصية "الرعوية" الأولى بِحَقٍّ، والذي كان، لأسباب أخذ الخيال الرمزي على عاتقه أن يشرحها، أقرب إلى السعادة الإلهية.

وتصبح رمزية الفردوس الأرضي والسعادة الأصلية أكثر تركيزاً إذ تجدد تجسيدا في البُعْدِيَّةُ الجديدة للجنة المصونة *hortus conclusus*، والفردوس *pairidaeza* الإفستي {الزرادشتي} {المنتزه الملكي، الحمى}، ثم الفردوس *paradeisos* اليوناني والفردوس *pardes* العبري النادر. وفي نشيد الإنشاد، تعيد صياغته العبرية الموضحة اشتقاقاً الكامل<sup>(١٤)</sup>:

إِنْ حَدِيقَةً مَغْلَقَةً هِيَ أَخْتِي، عَرُوسِي،  
حَدِيقَةً مَغْلَقَةً، نَافُورَةً مَخْتُومَةً.

وَلَمْ يَسْتَعِدَّ الشَّعْرُ مَدْخَلَهُ إِلَى حَدَائِقَ كَهَذِهِ إِلَّا فِي وَقْتٍ جَدِّ مُتَاخِرٍ، فِي مِصْطَلَحِ الأليجوري المعقد، في تصعيد الصورة الغزلية لرواية الورد *Roman de la Rose*. وفي الوقت نفسه، كان العصر القديم الكلاسيكي المتأخر ينتج عن طريق الانشودة الرعوية توفيقاً، إذا جاز التعبير، بين روايات متنوعة للسعادة الأصلية. فتصبح الفردائس *paradeisoi*

الوصفية موتيفات قياسية في الرومانس اليونانية. وقد احتفظت الرومانس الرعوية دافني وكلوئ للونجيموس وقصة لويسيبه وكلايتوفون لأخيل تاتيوس A. Tattius بحضور مستمر<sup>(١٥)</sup>. ومع ذلك، فقد يكون شعراء قصائد الزفاف البلاطي قد مارسوا من هذا الجانب تأثيراً أكثر ثباتاً مثل ستايتوس من نابلي Neapolitan Statius (ت ٩٦ بعد الميلاد) وكلوديان Claudian السكندري المصبوغ بصيغة لاتينية (ت حوالي ٤٠٤ بعد الميلاد). وفي هذه المرحلة المتأخرة من التقليد الرعوي الكلاسيكي، يتعرضُ المنظرُ الطبيعي الأركادي الرعوي لعملية مواءمةٍ تزيينية أبعد مثل "مخدع فينوس"، ومن ثم اندماج كامل مع الرؤية المسيحية للفردوس الأرضي. وفي كلتا الحالتين تُميلُ الرمزية المميزة للمنطقة المحاط بها أو الحِمَى إلى الهيمنة على انفتاح منظرٍ طبيعيةٍ أركادية ذات صفةٍ رعويةٍ أكثر نقاءً، إن السمة الرمزية للمنظر الطبيعي وسكانه تزداد في وضوحها في الوقت الذي تُستبدلُ ذخيرةٌ دقيقةٌ من القصص الأليجورية بعملية التحويل الاستعاري metaphORIZATION، الأصلية الواسعة. وعملية التحويل الأليجوري allegorization هذه هي التي تسمح بوضع رعوي محايد، ومجرد كي يُحوّل إلى نسخ في العصور الوسطى - ومن ثم نسخ في عصر النهضة - ومسيحية للرموز القديمة<sup>(١٦)</sup>. لقد كان من السهل بالنسبة إلى الحديقة التي نُفيَ منها آدم وحواء، والتي كان يحرسُ شجرة الحياة فيها سَيَفٌ مُلْتَهَبٌ، أن يُطوّرَ رمزية الفقد الغنية فيها، ووَعْدُهَا البعيد، والشوق، والتلميح بالعودة. ويمكن أن تكون هذه الرمزية مقدسةً بقدر ما هي دنيويةٌ، وغزليةٌ بقدر ما هي صوفيةٌ. وفي الحقيقة، كان نشيد الإنشاد، في مستويات إدراكه المتعددة، قد مهدُ الأرضَ مسبقاً لمثل هذا الكمال الرمزي.

ومهما يكن من أمر، فإن الحديقة المصونة hortus conclusus بصفتها "مخدع فينوس"، في مرحلته الكلاسيكية المتأخرة لا تزال مثل الحِمَى الملكي القديم الذي قُصِدَ به أن يحتوي على مُتَمِّعٍ وثنية. ويقدمُ كلوديان السكندري، الذي يمكن أن يكون هو نفسه مسيحياً، في قصيدة العرس لديه (٣٩٨ بعد الميلاد) مخدعاً لفينوس، يحميه

سباح ذهبي . وهنا، في وسط حياة نباتية ذكية الرائحة، بين حوريات رعوية ومجموعة من كيوبيد بصورة تقليدية، يوجد جموع من الشخصيات الاليجورية، مقدر لها أن تظهر فيما بعد في حداث حُب وسيطية جدُ كثيرة: "حُرِيَّةُ بِلَا أَغْلَالٍ، وَعَظْبٌ سَرِيعُ النَّائِرِ، وَأَمْزَاجٌ لَاحِقَةٌ تَقْطُرُ خَمْرًا، وَمَخَافٌ غَيْرُ خَبِيرَةٍ، وَشُحُوبٌ يُقَدِّرُهُ الْمُحِبُّونَ إِلَى الْأَبَدِ، وَجَسَارَةٌ تَرْتَعِدُ فِي سَرَاقَاتِهَا الْأُولَى، وَمَخَافٌ سَعِيدَةٌ، وَمُتَعَّةٌ غَيْرُ مُسْتَقْفِرَةٍ، وَنُذُورٌ مُحِيبٌ، تَلَاغِبُ كُلُّ نَسِيمٍ عَلِيلٍ. وَفِي وَسْطِهَا جَمِيعاً شَبَابٌ مُقْعَمٌ بِعُنُقٍ مُتَقَطَّرٍ بِحَوْلٍ دُونَ الشَّيْبِ مِنْ دُخُولِ الْبُسْتَانِ" (١٧).

وَيُسْتَبْدَلُ بِصَفَاءِ تَقْلِيدِ الْفَرْدُوسِ وَالْعَصْرِ الذَّهَبِيِّ لَدَى كَلُودِيَانِ الْعَابِ الْحُبِّ وَمَدَاعِبَاتِ التَّحْوِيلَاتِ الْإِلِيجُورِيَةِ لِلْعَوَاطِفِ الَّتِي هِيَ، فِي حَدِّ ذَاتِهَا، نَتَاجَاتٌ لِتَحْوِيلِ الْإِلِيجُورِيِّ مُتَوَالٍ بِسُرْعَةٍ لَدَى أَوْفِيدٍ. وَمِنْ ثَمَّ فَإِنَّ هَذِهِ الشَّخْصِيَّاتِ الْإِلِيجُورِيَّةَ سَوْفَ تَدْخُلُ، بِأَقْنَعَةٍ مُتَعَدِّدَةٍ، حُدُودَ آدَبِ الْعَصُورِ الْوَسْطَى وَعَصْرِ النَّهْضَةِ، "عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهَا تَنَاضِلُ هُنَاكَ حَوْلَ {كُونَهَا} مَمْسُوسَةٌ بِالْمَسِيحِيَّةِ" (١٨). وَقَدْ تُبَدَّلُ مُحَاوَلَاتٌ كَمَا لَا تَسْمَحُ لَهَا بِالْمُرُورِ خِلَالِ مَا يُصْبِحُ الْآنَ حَائِطًا عَالِيًا، مُتَوَجِّعًا بِشَرَفَاتٍ مَفْرُجَةٍ لِصَدِّ هُجُومِ مَسْلُوحٍ. وَهَكَذَا، تَوَجَّدُ، عَلَى الْحَائِطِ الْمَحِيطِ بِحَدِيقَةِ الْوَرْدَةِ، أَغْنَى الْحُدُودِ فِي الْعَصُورِ الْوَسْطَى كُلِّهَا، "مَصُورَةٌ وَمُنْحَوْتَةٌ بِإِزْمِيلٍ" قَصَصُ الْإِلِيجُورِيَّةِ عَنْ "السَّجَايَا الَّتِي لَنْ تَدْلِفَ إِلَيْهَا أَبَدًا" (١٩).

إِنَّ الشَّخْصَ الَّذِي يَدْخُلُ إِلَى الْحَدِيقَةِ الْمَسُورَةِ هُوَ الْحَالِمُ، الْفَارِسُ الْمُتَجَوِّلُ، أَوْ الشَّاعِرُ. أَمَّا بِالنِّسْبَةِ إِلَى الْكَائِنَاتِ الْإِلِيجُورِيَّةِ الَّتِي اعْتَادَتْ أَنْ تَسْكُنَ فِي حِمَى فِينُوسَ لَدَى كَلُودِيَانِ، فَإِنَّ حَدِيقَةَ الْوَرْدَةِ تَظَلُّ مَوْصَدَةً أَمَامَهَا. وَسَوَاءٌ أَكَانَتْ الرُّوحُ الْمَسِيحِيَّةُ الْجَدِيدَةُ هِيَ الَّتِي تَمْنَعُ الْإِلِيجُورِيَّاتِ الْوُثْنِيَّةَ عَنِ الْمَتْعَةِ، وَالْكَسَلِ، وَالْإِفْرَاطِ مِنْ دُخُولِ الْحَدِيقَةِ الَّتِي اعْتَادَتْ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَرْحَبَ بِهِمْ، أَمْ كَانَتْ الْحَدِيقَةُ نَفْسَهَا لَمْ تَعُدْ تَنْتَمِي إِلَى فِينُوسَ وَحَاشِيَتِهَا الْفَاسِقَةُ وَلَكِنْ إِلَى الْوَرْدَةِ ذَاتِ الْإِشْرَاقِ الْعَمِيقِ الْجَدِيدِ وَالْعِزَّةِ الرُّوحِيَّةِ، فَإِنَّ شَاعِرَ الْعَصُورِ الْوَسْطَى لَا يَقُولُ فِي الْبَدَايَةِ، بَلْ إِنَّهُ، مَا إِنَّ يَدْخُلَ حَالِمُهُ إِلَى الْحَدِيقَةِ،



يَتَعَجَّبُ<sup>(٢٠)</sup>:

وَمَا إِنْ دَلَفْتُ، كُنْتُ مُبْتَهِجًا وَمَسْرُورًا  
وَلْتَصَدَّقْنِي أَنِّي اعْتَقَدْتُ بِأَنِّي كُنْتُ  
أَنْظُرُ إِلَى الْجَنَّةِ الْأَرْضِيَّةِ،

فِي نَقْمَةٍ، تَمُرُّ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ كَوْنِهَا لَا تَزَالُ وَاضِحَةً لِلغَايَةِ بِصُورَةٍ تَضَادِيَّةٍ، مَرُورًا  
سَرِيعًا بِمَدَاخِلِ الشُّعُورِ الَّتِي سَوْفَ تُوجَدُ فِيمَا بَعْدَ فِي التَّأَمُّلَاتِ الصُّوفِيَّةِ عَنْ "حَدِيقَةٍ"  
مُشَابِهَةٍ<sup>(٢١)</sup>. وبالنسبة إلى الحَالِمِ فِي حَدِيقَةِ الْوَرْدَةِ، فَإِنَّ الْحَيَى هُوَ مَحَلُّ السَّعَادَةِ  
الْقَدِيمَةِ، وَالَّذِي يُمْكِنُ أَنْ يُحَوَّلَ الشُّوقُ إِلَيْهَا نَحْوَ الْمُسْتَقْبَلِ بِسَهُولَةٍ كَبِيرَةٍ، إِلَى الْحَدِيقَةِ  
النِّهَائِيَّةِ لِلْبَهْجَةِ، الْفَرْدُوسِ السَّمَائِيِّ.

إِنْ ذَالِكَمَا الْإِمَّاخِينِ حَاضِرَانِ دَاخِلَ رَوَايَةِ الْوَرْدَةِ نَفْسَهَا. وَيَقْتَرِحُ جِيُوم دِي لُورِي، فِي  
الْجُزْءِ الْأَوَّلِ مِنْ قَصِيدَةِ الْوَرْدَةِ تِلْكَ، الْفَرْدُوسَ الْأَرْضِيَّ، فِي حِينِ يُحَلُّ جَان دِي مِيُونْجْ، فِي  
الْجُزْءِ الثَّانِي الْمَكْمُلِ، مَحَلُّ هَذِهِ الرَّؤْيَا الْأَرْضِيَّةِ رُؤْيَا الْمَرْعَى الطَّيِّبِ، وَهِيَ رُؤْيَا لَمْ تَدْخُلْ  
عَبْرَ حِلْمٍ شِعْرِي وَلَكِنْ عَبْرَ حَيَاةٍ اسْتَحْقَاقٍ. وَمَعَ ذَلِكَ، فَكِلَا الْجَنَّتَيْنِ، فِي ظُرُوفٍ أُخْرَى،  
شَدِيدَةِ التَّشَابُهِ مَعَ الْأُخْرَى: فَعَلَى الْخَائِطِ الْمَسُورِ لِلْجَنَّةِ السَّمَائِيَّةِ نَقُوشٌ، أَيْضًا، وَفِي  
الدَّخْلِ، جَوْ الْمَرْحِ، وَالْبَهْجَةِ، وَزَمَنَ الرَّبِيعِ الْخَالِدِ الَّذِي لَا يُمْكِنُ تَمْيِيزُهُ عَنْ ذَلِكَ الْمَوْجُودِ  
فِي الْجَنَّةِ الْأَرْضِيَّةِ؛ وَمَعَ ذَلِكَ، فَإِنَّ حَدِيقَةَ جَان دِي مِيُونْجْ "حَقِيقِيَّةً" بِالْمَعْنَى الْأَفْلَاطُونِيَّةِ،  
فِي حِينِ أَنْ حَدِيقَةَ جِيُوم لَيْسَتْ سِوَى ظِلٍّ. وَهَكَذَا فِي رَوَايَةِ الْوَرْدَةِ تَصْطَدِّمُ وَجْهَتَا  
النَّظَرِ الْإِلَهَوِيَّةِ الْأَفْلَاطُونِيَّةِ وَالشَّعْرِيَّةِ الْأَفْلَاطُونِيَّةِ فِي الْعَصُورِ الْوَسْطَى بِوَصْفِهِمَا نَقْطَةً  
مَاءً، وَمَا يَقَابِلُهَا لِقَصِيدَةِ مَا، وَمَا تُعَدُّ اسْتِمْرَارًا لَهُ، أَوْ بِوَصْفِهِمَا جَدَلًا لَوْجْهَيْنِ لِلْحُبِّ  
وَالْجَمَالِ، وَالسَّعَادَةِ الْإِبْدِيَّةِ<sup>(٢٢)</sup>.

وَفِي "الْجَنَّاتِ الزَّائِفَةِ" فِي عَصْرِ النِّهْضَةِ، كَمَا يَدْعُوهَا بَرْتَلِيَت جِيَامَتِي، تَقَعُ مَرَّةً أُخْرَى  
الْعَوْدَةُ إِلَى الْحُلُمِ الشَّعْرِيِّ بِالْفَرْدُوسِ، وَلَكِنْ عَمَلِيَّةُ التَّحْوِيلِ الْإِلِيْجُورِي تَصْبِيحُ حِينْتِذْ غَيْرِ  
مُتَجَسِّدَةٍ كَلِيَّةً، إِذَا كَانَ لِنَقَاضِ ظَاهِرِي أَنْ يُحْمَلَ إِلَى هَذَا الْحَدِّ. فَلَمْ تُعَدِّ رُؤْيَا الشَّاعِرِ

الآن حُلْمٌ يَقْظَةُ مُبْهِجاً إِلَى أَقْصَى حَدٍّ كَمَا لَمْ تَعُدْ تَأْمَلُ أَفْلاطُونِيَا رَاصِنًا لِلْمِثَالِ : إنها عادةٌ مُتَّبَعَةٌ ووسيلةٌ مُتَطَوِّرَةٌ بدرجةٍ عاليةٍ من أجل أن يقدمَ عرضُهُ لصياغةِ المفاهيم الاليجورية والنقاء الجمالي . والشاعر يفكر الآن في نفسه وفي أقرانه عندما يعلنُ فردوسَهُ "مغلَقاً أمامَ الكثير" وحديقَتَهُ "مفتوحةً أمامَ القليل وحسب" . وفي الحقيقة، هذا هو عنوان واحدة من أكثر القصائد الاليجورية عن الحديقة الإسبانية المتميزة من تأليف بدرو سوتو دي روخاس P. S. de Rojas (١٥٨٥-١٦٥٨م)، وهو شاعر من غرناطة (٢٣) . وهنا يُمنَحُ الفردوس - الحديقة إلى موقع باروكي مفضل لـ "جمهورية أدبية" ، كما في قصيدة {الشاعر الإنجليزي} ميشيل درايتون فردوس ربّات الفنون *The Muses' Elizium* (١٦٣٠) (٢٤) :

فِرْدَوْسُ الشُعراءِ هُوَ هَذَا،  
وَالَّذِي لَا يُسْتَطِيعُ أَنْ يُدَلِّفَ إِلَيْهِ سِوَى الْقَلِيلِ  
إِنَّهُ مَخْدَعُ السَّعَادَةِ الْوَحِيدِ لِرَبَّاتِ الْفُنُونِ  
فِرْدَوْسُهُنَّ الْأَثِيرُ.

وعلى الرغم من أن اليجوريات الحديقة الأدبية المتأخرة هذه فَقَدَتْ معظمَ الافتتانِ الشعري لِحُلْمِ اليقظة، بل إنها فَقَدَتْ كذلك على نحو أكبر "الحقيقة" الأفلاطونية للمثال، فإنها مع ذلك مُثَبِّتَةٌ بقوةٍ وبدرجةٍ كافيةٍ في الموضوعِ الجوهريةِ للتوترِ بَيْنَ الفقدِ والاملِ . ولكن ينبغي على تطبيق النموذج الاصلي أن يَكَيِّفَ نفسه مع الاهتمامات المعاصرة (٢٥) . وهكذا فإن المزاج الديني لعصر النهضة وجماليته هما بالكاد أقل جدية - إذا كانا أكثر وعياً ذاتياً - من إعادات بناء الأسطورة الصريحة للكلاسيكيات أو التصعيدات الساذجة للصور الوسطى . ومهما يكن من أمر، فإن الصدام النادر الذي لا يضيف إلى القائمة المؤلمة لعدم الافتتان في رحلة المغامرة لدونكيشوت هو الصدام الذي يصاحبه رعاةٌ شبيهة - أركادين (٢٦) . وهكذا يظل التحويل المثالي idealization الحنيني للعصر الذهبي في دون كيشوت سليماً حتى عندما يسقط مثال الغرومية رفيق العشرة

الطويلة. إن مفارقة الواقع التي تَهْزِمُ تحقيقَ المثل في المملكة الاجتماعية لا تؤثر في الحلم الشعري بالهروب من المجتمع. وتظل شبه-أركاديا سرفانتس مكاناً ذا نعماء *locus amoenus* شعرياً مؤثراً. ومحاكاةً لبدء أركاديا الشعرية، فرجيل، يستمر الشعراء في مخاطبة رفقاتهم الرعاة المتخيلين، مستحضرين قوله: "utinam ex vobis unus... fuisssem" (لَيْتَنِي كُنْتُ واحداً... مِنْكُمْ!) (٢٧)؛ وفي الفنون التشكيلية تفقد الْجَنِينَةُ المصونة *hortus conclusus* في العصور الوسطى جدرانها وشرفاتها المفرجة وتصبح أركاديا بوسان (٢٨)، غير مسورة بصورة مرئية، فيما عدا بالنسبة إلى التناسقات الثابتة للتشكيل.

إن الفردوس، والعصر الذهبي، والحديقة، تستمر في الحياة بوصفها أعمالاً للفن، وهو أمر يبدو وحده قادراً على تخليد الرمز. بل إن الحديقة "المادية" نفسها، أي المنتزه/الفردوس الملكي القديم، في شكله المختزل إلى وظيفة تزيينية أكثر منها بيئية، يحتفظ بمعناه الرمزي على نحو دقيق بوصفه عملاً من أعمال الفن. وهو لا يصبح، من خلال تطوره إلى مستويات مسطحة لحاجته أن يكون مملوءاً بصورة تزيينية، مُرتباً بأسلوبٍ ما فحسب، ولكن على معناه الرمزي بوصفه حديقةً أن يظل داخل مفهوم تمثيلي بصورة مرئية. ومن ثم يأتي تصميم الروضة *parterre* التي تتشكل في صورة حديقة تفصل بين أحواض الزروع فيها ممرات ومماشٍ، لِيُمَثِّلَ حِمَى. ومع ذلك، فإن حِمَى كل مناطق الحِمَى في شكل تصميم مُجَرَّدٍ هو رَمَزُ المَتَاهَةِ (٢٩). ويتزامن هذا الموتيف، كما يظهر في حديقة عصر النهضة الإيطالي ويتطور قُدماً إلى الروضة من الطراز الأول في القرن الثامن عشر في فرنسا، مع التطور الكامل لرمزية الحديقة الأدبية الأوربية. إن المَتَاهَةِ، بوصفها واحدة من أكثر التجريدات الرمزية-التزيينية قُدماً، حاضرة على نَحْوٍ مُتَمَاوٍ في البُعْدِ الصوفي للآرابيسك؛ {أي فن الزخرفة العربية}. وفي الحقيقة، يستطيع المرء أن يدعوا قطعة آرابيسك جَنِينَةً مصونة *hortus conclusus* منقولاً إلى حائط (٣٠).

## ٢- نحو فضاء رعوي كوني.

إذا كانت "نجد" قد قادتنا إلى "أركاديا" ونسيم "الصبا" العربي إلى "الزفير" اليوناني، مما سمح لهذه الأشياء المخترعة غير المترابطة للغنائية أن تمتزج وتشكل جداول مشتركة للجو الحزين والحس الرعوي، فإن هناك استنتاجاً أبعد، يفرض نفسه على وعينا الذاتي، أي الإحساس بالبحث عن شكل للغنائية العربية. إنه استنتاج وجود تيمات وحالات نفسية، وبالمثل، في النهاية، وجود شكل للحس الرعوي في الشعر العربي. ولهذا، أيضاً، يتطور بعد لحضور إنساني، ذو أسلوب استثنائي، ونقي للغاية - مما يمكن أن ندعوه رعوياً - في جو حزين وحس رعوي. وأن نقول إن أولئك الذين يسكنون في محالٍ متميزة مثل "نجد" يجب أن يكونوا شعراء فهو قول مباشر وفي صميم الموضوع. وأن نقول إنهم يجب أن يكونوا رعاة فهذا يعني أن نعود إلى الوراثة بعيداً، وأن نتكلم عن أشياء عميقة، وعن الإنسان معتمداً على نفسه، محاولاً، وقد أعوزته أشيائه الضرورية الخاصة، أن ينظم عالمه؛ بل يعني كذلك - ودائماً - أن نتحدث عن حياة العزلة والتوق إلى خلق صلات بحالات للتقمص العاطفي والانسجام.

وإذا ظهر للوهلة الأولى أن الشعر العربي يقتصر إلى نوع (أدبي فرعي) رعوي، فهذا يؤكد فقط فكرة نقدية أولية بخصوص الشعر العربي ككل. وآية ذلك أنه ينبغي ألا ننظر بإخلاص إلى مثل هذه الأفكار الخاصة بالنوع الأدبي على أنها منفصلة ومالوفة بصورة تتجاوز القرائن في الشعر العربي. فالشعر العربي ببساطة ليس هكذا. ولهذا يجب أن نسأل أسئلة نقدية أخرى: هل يتكلم الشعر العربي عن أشياء رعوية؟ هل تكشف الحالة النفسية الرعوية إلى أي مدى يمكن إدراك ذلك الشعر؟ هل للعنصر الرعوي في ذلك الشعر أي معنى رمزي أو وظيفة رمزية؟

وبقدر ما يتعلق الأمر بالنظر الطبيعي الشعري الجاهلي في القصائد المبكرة، فإنه يمتلك بلا شك قوى جاذبية رعوية عريضة بعينها. علينا فحسب أن نتذكر تعدي الطبيعة غير المستأنسة الرثائية، و"الرعوية" على نحو أصلي، مع ذلك، على المكان

الإنساني المهجور في قصائد مثل معلقة لبيد. إن إطار ذلك المنظر الطبيعي تصنعه الحالة النفسية المثيرة للأسى في النسيب، وهي حالة تتلبث وتستمر حتى في كل وصف إضافي للطبيعة في البقايا الشكلية الأخرى للقصيدة، من مثل مراثيات الحنين النجدية والقصائد الرعوية. وقد علمتنا خبرتنا مع القصيدة العربية، مع ذلك، ألا نتوقع رهافة كاملة للتييمات، أو حتى وضوحاً في بسطها. وفيما وراء المناظر الطبيعية الرثائية-الرعوية الجاهلية، فإن اهتمامنا بذلك الحس الرعوي بصورة يمكن التعرف إليها في الشعر العربي ينبغي أن يقودنا مرة أخرى إلى حقبة الأزدهار الغنائي الأموي عندما كانت "نجد" قد تم اكتشافها بوصفها أقرب شيء إلى مكان ذي نَعْماء *locus amoenus* وكانت "الصبا" قد أعطيت مكانتها الرمزية الكاملة.

وهكذا فإن بعض الفصول المتصلة برومانس المجنون تعرض، وهي تكتسب نصيتها المفترضة من خلال امتزاج شذرات شعرية وشروح قصصية، خصائص نوعية رعوية قوية، تُرجع بالدرجة نفسها صدق سمات تحديد النوع الأدبي في قصة لونغيموس دافني وكلوي. "كان المجنون يهوى ليلي"، تبدأ القصة/التعليق في الأغاني، "وهما حينئذ صبيان، فعلق كل واحد منهما صاحبه وهما يرعيان مواشي أهلها، فلم يزا كذلك حتى كبرا فحجبت عنه"، قال: ويدل على ذلك قوله (٣١):

تَعَلَّقْتُ لَيْلَى وَهِيَ ذَاتُ دُؤَابَةٍ      وَلَمْ يَبْدُ لِلْأَتْرَابِ مِنْ ثَدْيِهَا حَجْمُ  
صَغِيرَيْنِ نَرَعَى الْبَهْمَ يَا لَيْتَ أَنَا      إِلَى الْيَوْمِ لَمْ تَكْبُرْ وَلَمْ تَكْبُرِ الْبَهْمُ

وحينئذ كانت الحكاية ذات طابع تأويلي على نحو قوي، على الرغم من أنها غير مباشرة، وفي الأغاني كذلك؛ حتى إن المؤذن وهو يؤدي وظيفته لم يكن يستطيع أن يظل غير متأثر بالسحر الرعوي لهذه الأبيات، وذلك لانه في وسط الأذان كانت أفكاره في البيتين. "فأراد أن يقول: حي على الصلاة فقال: حي على البهم، حتى سمعه أهل مكة، فغدا يعتذر إليهم" (٣٢).

وبعد أن تعرفنا إلى تيار الحالة النفسية الرعوي الذي هو بالتالي مدفوع إلى الامام من خلال البيتتين "الافتتاحيتين" السابقتين لحالة المَجْنُونِ الرثائية، والذي يصنع بوصفه

تتأبعاً قابلاً للتأويل سَرِدِيًّا مِنْ قِطْعِ ذات أسلوب خاص بالحالة النفسية فيها، ديوان الشاعر، سَرَعَانْ مَا نَصِلْ إِلَى أَهْيَاتِ لَيْسَتْ أَقْلُ رَعِيَّةً (٣٣):

أَلَا لَيْتَنَا كُنَّا غَزَالَيْنِ نَرْتَعِي      رِياضاً مِنَ الْحَوْزَانِ فِي بَلَدٍ قَفِرِ  
أَلَا لَيْتَنَا كُنَّا حَمَامِي مَفَاذَةً      نَطِيرُ وَنَأْوِي بِالْعَشِيِّ إِلَى وَكْرِ  
أَلَا لَيْتَنَا حَوْتَانِ فِي الْبَحْرِ نَرْتَمِي      إِذَا نَحْنُ أُمْسَيْنَا نُلْجِجُ فِي الْبَحْرِ  
أَلَا لَيْتَنَا نَحْيَا جَمِيعاً وَلَيْتَنَا      نَصِيرُ إِذَا مِتْنَا ضَجِيعَيْنِ فِي قَبْرِ

وَبَقْدَرٍ مَا نَظْلُ فِي ثَنَائِهَا الْغَنَائِيَّةُ "الصحراوية" الأموية، يكونُ هذا الموقفُ الرثائي-الرعوي في موضوعيته topicality قابلاً للتبادل من حينٍ إلى آخر تقريباً بين شاعر وشاعر. وهكذا، على سبيل المثال، يعطينا ابن الدمينه ما يُعَادِلُ إعادة صياغة موتيفاً بموتيف لما في القصيدة السابقة (أو ربما نموذجاً؟) لهذه القصيدة، والتي كان لها، بالطبع، أن تبدأ فحسب بنسبتها الواقعة على نحو نموذجي أصلي إلى البنية النموذجية الأصلية الصارمة للشخصية persona الشعرية المسماة المجنون:

يَا لَيْتَنَا فَرْدًا وَحْشٍ نَبِيتُ مَعاً      نَرْعَى الثِّمْتَانَ وَنَخْفَى فِي فَيَافِيهَا  
وَلَيْتَ كُدْرُ الْقَطَا حَلَقْنَ بِي وَبِهَا      دُونَ السَّمَاءِ قَعِشْنَا فِي خَوَافِيهَا  
وَلَيْتَ أَنِّي وَإِيَّاهَا عَلَى جَبَلٍ      فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ صَعَبٍ مَرَاقِيهَا (٣٤)  
أَكْثَرْتُ مِنْ لَيْتِنِي لَوْ كَانَ يَنْفَعُنِي      وَمِنْ مَنَى النَّفْسِ لَوْ تَعْطَى أَمَانِيهَا (٣٥)

وعلاوة على هذا، يبدو ابن الدمينه جدُّ مفتون بهذا الموتيف الرعوي، وذلك لأننا نقابله مرة أخرى في ديوانه، مُدرِجاً تقريباً من دون تغيير في إحدى قصائد النسيب الرثائية الأخرى لديه، تاركاً فوقها بصمة رعيَّة لا يمكن إغفالها (٣٦).

إن ذلك الموتيف الذي يوازنُ بين الحنين المتوتر المثَلِّي للناقاة إلى أراضٍ مراعي قبيلتها وبين عاطفة الشاعر البدوية وحنينه إلى الأماكن والمناظر الطبيعية لوطنه وشبابه، عادةً في "نَجْدٍ"، أو إلى الأرض التي وطأتها قدم محبوبته، ناجمٌ أصلاً من النسيب الجاهلي ولكن

في النهاية، في مرحلته العذرية، مُتَارِجاً بين المراثية الرعوية المتأنقة والقصيدة الرعوية المتكلفة، ذات الصبغة البدوية الواعية بذاتها - وكلاهما عاطفي على نحو جديد أكثر من كونه مشيراً للحزن بصورة عتيقة - هو. ومرة أخرى يأتي من شعر المجنون أكثر التعبيرات الأموية رهاقة، التي سرعان ما تُصيغُ نسقيةً *paradigmatic*، عن هذا الموتيف المقرر للحساسية الخاصة به (٣٧):

|   |   |
|---|---|
| فَمَا وَجَدُ أَغْرَابِيَّةً قَدَّعَتْ بِهَا | صُرُوفُ النَّوَى مِنْ حَيْثُ لَمْ تَكُ ظُنْتُ |
| إِذَا ذُكِّرَتْ نَجْدًا وَطَيْبَ ثَرَابِهِ  | وَحَيَمَةً نَجْدٍ أَغْوَلَتْ وَأَرْتَّتْ      |
| بِأَكْثَرِ مَنِي حُرْقَةٍ وَصَبَابَةٍ       | إِلَى هَضْبَاتِ بِالْوَى قَدْ أَظْلَتِ        |
| تَمَنَّتْ أَحَالِيْبَ الرُّعَاءِ وَحَيَمَةً | بِنَجْدٍ فَلَمْ يُقَدِّرْ لَهَا مَا تَمَنَّتْ |

وهنا، في نمط النسيب الذي لا يزال قابلاً للتعرف عليه، تحت عباءة غزلٍ سرعان ما يصبح مألوفاً، يتحدث الشاعر عن روحه الخاصة بوصفها عذراء بدوية - بالسة، غير مستقرّة، مدفوعة بحظها العائز، بحنين عارم إلى "نجد" أمامها. ولكن الصورة ومعجمها هما الشائياً التكافؤ والمثيران كل الإثارة للصورة الشعرية الأكثر قدماً عن "حنين الناقة". وإنه لأمر ذو مغزى أن يُضَمَّنَ ابنُ خفاجة، الشاعر الاندلسي الذي فهم لغة النسيب فهماً حسناً، البيتين ١ و ٤ من هذه القصيدة / الشذرة في صورة نثرية رقيقة موحية بالحزن، لا تُقْتَرَحُ فيها ناقةٌ عتيقة. وبدلاً من ذلك، فإن الذي يحنُّ هو روحُ الشاعر. أما الرغبة فهي رغبة في الراحة المثلى التي تُتيحها البساطة الرعوية، والمكان هو "نجد"، الحلم الاركادي المُتَلَبِّثُ إلى الأبد (٣٨).

ونجد إلى جانب عناصر الموتيف الرعوية التي تُميّزها بديهيًا في الشعر العربي، موتيفاً خاصاً للغاية، أو بالأحرى لنمطاً للرؤية، وهو نمطٌ يحدّد البعدَ الرعوي للغنائية العربية في المقام الأول، يستحق اهتمامنا. ولكن بسبب السمة النوعية لهذا الموتيف تحديداً يبرز هناك كذلك الحذر النقدي لتأكيد الفرق العميق الذي يوجد - بالدرجة التي تكون عليها خصوصية الرؤية الرعوية - بين الأثر الرعوي اليوناني واللاتيني (بالتزام النوعي

الأوربي الذي أثبت أنه ليس أقل من أن يكون كافياً بنفسه بصورة نموذجية أصلية) وبين ذلك المظهر العربي للأثر الرعوي، بطريقته الخاصة الواضحة للغاية على نحو مدهش، والذي لا يتخذ من الأرض مسرحاً له بل السماء. ومهما يكن من أمر، فبسبب عكس للمنظور بين الشاعر ومنظره الرعوي الطبيعي، وهو عكس يفترضه التعرف الطبيعي على هذا الموتيف، فإن النقد العربي، بما فيه النقد الاستشراقي، وجد نفسه غير قادر، أو بطريقة أخرى غير مستعد، لاستكشافه بصورة دالة.

وبصورة حَرْفِيَّةٍ، يتكلم هذا الموتيف عن الشاعر البدوي بوصفه راعي النجوم، وعن كَلْبِيَّة وجوده في النسب الرثائي الجاهلي وفي الثَرْثِيَّة الشكلية المُبَكَّرَة. ومن ثم، فإن اضطرابه، على نحو متزايد، في المداخل العاطفية الغنائية العربية الأموية وما تلاها، إلى أن يُنَبَّه النقد والبحث الأدبي إلى وجود نمطٍ رعويٍّ عربيٍّ مُخْتَلِفٍ على نحوٍ يَطْرَحُ أمامه تَحَدِّياً نَقْدِيًّا. ومن المُؤَكَّدِ أن هذا الموتيف ليس نوعاً قابلاً للتحديد تحديداً شكلياً (ولم يكن وضوح "النوع" هو ما بدا أن البحث والنقد الأدبي في حاجة إليه كي نُؤَلِّيه انتباهاً)، لكن من المؤكد مع ذلك أنه بصورة متساوية رؤية ما، تُمسِكُ خُصُوصِيَّتُهَا المُطْلَقَةَ بِالْفَتْحِ إلى مغزاها الأدبي.

لقد كان انسجاماً هادئاً بصورة لا تُنْكِرُ مع بصيرة إجنس جولدتسيهر وألفته للنصوص الشعرية العربية أن يلفت الانتباه في عام ١٩٠٢م إلى موتيف "راعي النجوم" في أقدم نماذج الشعر العربي. وبالنسبة إليه كان هذا الموتيف بمثابة انعكاس لظروف البداوة العربية، وذلك لأن "مراقبة النجوم" تُدْرِكُ بوصفها مراقبة قطعان الماشية في مرعى من المراعي و"تصل بحقيقة أن الشعراء العرب قد نظروا إلى النجوم من منظورهم بوصفهم رعاة قطعان" (٣٩). ومع ذلك، فإنه على الرغم من أن جولدتسيهر يتقدم من ثم إلى تحديد المدى الأساسي للمعنى في الشعر العربي لهذه الصورة الشعرية، فهو يفتقر إلى الحافز كي يتخطى حدود الفيلولوجيا، مختزلاً حِدَّةَ ذهنه التأويلية إلى مجرد هامش تصحيحي في قراءة الشعر العربي في العصور الوسطى (٤٠).



ويقترِب الناقد المصري لطفي عبد البديع، أيضاً، إلى وعي مُنتج تأويلياً بالمنظور المَعكُوسِ للآثر الرعوي العربي. فهو يَتَحَدَّثُ عن العرب القدماء وقد مثلوا مجاميع النجوم من خلال الصور الحيوانية المألوفة، وقد مثلوا مجاميعها بصور الحيوانات المعروفة وأعطوها أسماءها، "كَأَنَّهُمْ نَقَلُوا الْأَرْضَ إِلَى السَّمَاءِ، فَكَانَ مِنْ ذَلِكَ مُوَكَّبٌ حَيَوَانِيٌّ نُورَانِيٌّ يَنْتَهِي إِلَى الْبَصَرِ، نَاجَاهُ الشُّعْرَاءُ، وَكَذَلِكَ فَعَلْتُ" كائناتُهم الناطقة والصماء<sup>(٤١)</sup>. إن ما لدينا هنا، مع ذلك، ليس إشارة إلى الرؤية الشعرية الرعوية لـ"نقل الأرض إلى السماء" بقدر ما تكون عليه المبادئ المجردة والكونية بالتأكيد لعلم الفلك الحيواني animistic.

وَيُخْطِئُ الْهَدَفُ نَاقِدٌ مُعَاَصِرٌ آخَرُ بِصُورَةٍ كَامِلَةٍ عِنْدَمَا يَتَحَدَّثُ بِشَيْءٍ أَقْرَبَ إِلَى الْاِمْتِعَاضِ عَنْ بَحْثِهِ الْعَاطِرِ عَنْ نَظَرَةٍ ذَاتِيَّةٍ رَعْوِيَّةٍ عَرَبِيَّةٍ: "كَانَ مِنَ الْوَاجِبِ أَنْ أَتَحَدَّثَ عَنِ الْإِنْسَانِ الرَّاعِي فِي الصُّورَةِ الْجَاهِلِيَّةِ إِلَّا أَنَّنِي وَجَدْتُ أَنَّ الشُّعْرَ الْجَاهِلِيَّ يَكَادُ يَكُونُ خَلُوءًا مِنَ صُورِ الرُّعَاةِ"<sup>(٤٢)</sup>. إن اعترافاً مثل هذا لَغَيْبٍ لِلْأَمَالِ، خُصُوصاً أَنَّهُ يَأْتِي بَعْدَ جُولَدِ تَسْيِيرِهِ بِثَلَاثَةِ أَرْبَاعِ الْقَرْنِ تَقْرِيباً.

ومهما يكن من أمر، فإنه لا مَرَّ حَقِيقِي أَنَّ الصُّورَ الرَعْوِيَّةَ الْعَرَفِيَّةَ فِي الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ لَا تَتَطَلَّبُ سِيَاقَاتٍ أَوْسَع، تَقُودُ بِالضَّرُورَةِ إِلَى فِكْرَةِ النُّوعِ الْاَدْبِيِّ، وَأَنَّ تِلْكَ الصُّورَ الَّتِي لَيْسَتْ عَرَفِيَّةً، وَخُصُوصاً الْمُتَعَلِّقَةَ بِـ"رَعِي النَّجُومِ"، مَقْصُودٌ بِهَا، مِنْ حَيْثُ الْمَبْدَأُ، أَنَّ تَذَوُّبَ فِي تَحْلِيلٍ كَامِلٍ مِنَ الْمَنْظَرِ الطَّبِيعِيِّ الْعَرَبِيِّ الْمَالُوفِ، وَحَتَّى مِنَ الْمَنْظَرِ الطَّبِيعِيِّ الْاَكْثَرِ شَبُوحاً فِي الْقَصِيدَةِ الرَعْوِيَّةِ. وَمَعَ ذَلِكَ، فَدَاخِلُ هَذِهِ الْحُدُودِ، يَرَى الشَّاعِرُ الْعَرَبِيُّ نَفْسَهُ بِحَقِّ بَوْصَفِهِ رَاعِياً؛ وَهُوَ يَعْبُرُ عَنْ هَذَا مَرَّاتٍ عَدِيدَةً، وَخُصُوصاً فِي كَثِيرٍ مِنَ الْمَطَالَعِ الرَّثَائِيَّةِ لِلْقَصَائِدِ. وَهُوَ يَسْتَخْدِمُ بِاسْتِمْرَارٍ كَلِمَةَ "رَعَى"، "يَتَخَذُ رَعًى"، عِنْدَمَا يَتَكَلَّمُ عَنْ نَفْسِهِ. وَإِذْنَ فَهُوَ رَاعٍ. وَقَطْعَانَهُ وَمَرَاعِيَهُ، مَعَ ذَلِكَ، يَجِبُ أَنْ تَكُونَ حَقِيقِيَّةً؛ وَهَذَا يَثْبِتُ الشُّعْرَ الْعَرَبِيَّ مَرَّةً أُخْرَى صَدَقَهُ مَعَ نَفْسِهِ. إِنَّ كُلَّ شَيْءٍ، مَثَلُهُ مَثَلُ الْاَطْلَالِ وَالْمَنَازِلِ وَالْدِيَارِ الْمَهْجُورَةِ، وَمَثَلُ أَسْمَاءٍ كَثِيرَةٍ فِي النَّسِيبِ، وَمَثَلُ حَنِينِ الشَّاعِرِ نَفْسَهُ، يَجِبُ أَنْ

يكون تصفية لخبرات كثيرة، رمزاً وعموداً أصلياً.

وبدلاً من ذلك تصبح النظرة-الذاتية للشاعر العربي، بتجنب وضوح الأشياء الرعوية، وتجنب "النوع" بالمعنى الغربي، إسقاطاً على قبة زرقاء متجسدة. فالسماء الليلية لعزلته هي مرعاه، والكويكبات قطعانه المبعثرة. وسوف يظل الإنسان الراعي القلق، المراقب، أو سوف ينتدب رفيق رحلته للمقيام بهذا الدور، أو محبوبته، أو الكواكب في القبة الزرقاء. إن هذا الإسقاط الكوني الرعوي متكرر في الشعر العربي في كل حقبة. وقد نُصِرَ على أنه يؤسس موتيفاً تقليدياً ذا قابلية استعارية للتطبيق؛ ولكن حينئذ، وخصوصاً في النسيب، يكون مقصوداً بكل موتيف أن يكون ذا قابلية استعارية للتطبيق. وهكذا تكون الأهمية المتقلبة للشكل نفسه وسعته. ويعتمد سياق الاستعارة الكونية في النسيب، مثل السياق النهائي لموتيف الاطلال، على نقطة بدايته: حنين الإنسان إلى موئل سعادته الأول ورؤية الإنسان لنفسه منعكسة في نظام الأشياء. فالشاعر العربي لم يطور، أو بالأحرى، لم يُهَيَّزْ على الاستعارة الرعوية الواضحة لاركاديا الرعوية. ولكن في حين أن فرجيل كان عليه أن يكتشف حرفياً الحزن في القصيدة الرعوية المصفاة عن أركادياه، فإن شاعر النسيب وهب كل الحزن بكل الكرم والحرية من خلال الذخيرة التي لا نهاية لها من هذه المادة، أي السماء الليلية.

وهكذا يَبْئَسُ الشاعرُ الجاهلي النابغة الذبياني، بوصفه راعياً، من عودة نَجْمَةِ الصباح، المُعْلَنَةِ دائماً عن ظهور قطعانه<sup>(٤٣)</sup>:

كَلَيْسِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ      وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بَطِيٍّ الْكَوَاكِبِ  
تَطَاوَلَ حَتَّى قُلْتُ لَيْسَ يَمْنَقُضُ      وَلَيْسَ الَّذِي يَرَعَى النُّجُومَ بِأَيِّبِ

وهكذا، أيضاً، فإن الشعاعين الأقدمين الأكثر شهرة في الرثاء، "العتيق" مهلهل بن ربيعة والشاعرة المخضرمة الحنساء يلجآن إلى هذا الموتيف الرعوي بوصفه معبراً عن حالة انقطاع القلب الزائدة الحدة لديهما. ومهلهل الذي يفتتح مراثيته لاختيه كليب لا يزال محدقاً في النجوم أكثر منه "راعياً"<sup>(٤٤)</sup>:

أهَاجَ قَدْءَا عَيْنِي الْأَذْكَارُ      هُدُوءًا فَالْدُمُوعُ لَهَا أَنْحِدَارُ  
وَصَارَ اللَّيْلُ مُشْتَبِلًا عَلَيْنَا      كَأَنَّ اللَّيْلَ لَيْسَ لَهُ نَهَارُ  
وَبِتُّ أَرَاقِبُ الْجُوزَاءَ حَتَّى      تَقَارِبَ مِنْ أَوَّلِهَا أَنْحِدَارُ  
أَصْرَفْتُ مُقْلَتِي فِي إِثْرِ قَرْنَمٍ      تَبَايَنَتِ الْبِلَادُ بِهِمْ فَنَارُوا  
وَأُنْكِي وَالنَّجُومُ مُطْلَعَاتٌ      كَأَنَّ لَمْ تَخُوهَا عَنِّي الْبِحَارُ

أما السمة الرعوية للصورة في مراثية للخنساء فتصل إلينا على نحو أكثر وضوحاً، كما أن اختيار أسلوب الكلام لديها أكثر وضوحاً؛ إذ تستخدم الفعل "رعى" بدلاً من مرادفه المقصود لدى مهلهل "رَقَب" (٤٥):

إِنِّي أَرَقْتُ فَبِتُّ اللَّيْلَ سَاهِرَةً      كَأَنَّمَا كُحِلْتُ عَيْنِي بِعُورِ  
أَرَعَى النُّجُومَ وَمَا كَلَّفْتُ رِعْيَتَهَا      وَتَارَةً أَتَغَشَّى فَضْلَ أَطْمَارِي

وبقدر ما يقع موتيف رعي النجوم في مراثية مخصوصة النوع حيث يمكن بصورة أخرى أن ينتمي في أي قصيدة مبنية نموذجياً - كما هو في الحالة السابقة للنابغة الذبياني - يجب أن يكون مرتبطاً في تأثير الحالة النفسية، وبصورة بنوية بالمثل، بموتيف الأطلال. ومع ذلك، ففي إحدى مراثي الخنساء الأخرى يتدخل التشكُّل المتأخَّر لهذا الموتيف الرعوي كما في البيت ٢٣ (٤٦). بالضرورة مع ارتباطه المؤثر مع الأطلال - وبالتالي مع النسيب. وفي موقع مثل هذا يُستوعَبُ الموتيف على نحو أكثر وضوحاً في السياق الكلي للترنيمة الجنائزية بحالتها النفسية المبهمة ومتطلباتها البلاغية. وحتى حينئذٍ، مع ذلك، يحتفظ الموتيف بسمته الشكلية الأصلية بصورة تكفي لأن يكون "فعالاً" بوصفه انقطاعاً غنائياً مثيراً للعواطف بصورة رعوية في المباشرة الدرامية وكثافة المعجم الشعري للترنيمة الجنائزية التي سبقته. فهو يمنح العاطفة تأجيلاً ولكنه يجعلها كذلك ممكنة من أجل أن تستأنف الترنيم الجنائزية توترها الدرامي مع الكثافة المتجددة من ذلك الحين فصاعداً. وعلاوة على هذا من الضروري أن نلاحظ أن في هذه القصيدة يبرز موتيف التحديق في النجوم/ رعي النجوم من السياق الذي يحدده البيت ٢٣ (٤٧):

٢٢. لَقَدْ نَعَى ابْنُ نَهْيِكَ لِي أَخُو ثِقَةٍ كَانَتْ تُرْجِمُ عَنْهُ قَبْلُ أَخْبَارُ

٢٣. فَبِتْ سَاهِرَةً لِلنَّجْمِ أَرْقَبُهُ حَتَّى أَتَى دُونَ غَوْرِ النَّجْمِ أَسْتَارُ

وَيُنْبِهُنَا الْفَعْلُ "تُرْجِمُ" فِي الْبَيْتِ ٢٢ إِلَى مَرْكَزِيَّة سِيمِمْبُوطِيْقَا الْحَقْل الدَّلَالِي لـ "النجم" فِي الْبَيْتِ التَّالِي، لَان "نَجْمٌ" بِمَعْنَى خَمْنٌ، أَي "وَجُودُ شَيْءٍ حَوْلَ شَيْءٍ مَا"، بَلْ وَمَعْنَى "مَحَاوَلَةُ مَعْرِفَةِ الْمَجْهُولِ" كَذَلِكَ يُشِيرُ إِلَى مَعْنَى "نَجْمٌ"، أَي قِرَاءَةُ "تَفْسِيرِ" النُّجُومِ، وَ"مُمَارَسَةُ عِلْمِ الْفَلَكَ"؛ وَعِلَاوَةً عَلَى هَذَا، يُشِيرُ "رَجْمٌ" إِلَى "رَمَى الْحَصَى عَلَى مَجْهُولٍ، خَطِيرٍ، وَشَرِيرٍ، أَوْ مَشْعُومٍ" وَهِيَ طَرِيقَةٌ فِي رَمَى الْحَصَى عَلَى النُّجُومِ، إِذَا جَازَ التَّعْمِيرُ. وَلَا يَزَالُ مَعْنَى "الرَّجُومِ"، دَاخِلُ الدَّائِرَةِ الثَّابِتَةِ الْمُتَرَابِطَةِ اسْتِقْفَاقِيًّا، هُوَ مَعْنَى "الشَّهْبِ". وَهَكَذَا فَإِنَّ السِّيَاقَ الَّذِي يُشَكِّلُهُ الْبَيْتَانِ ٢٢ وَ ٢٣ فِي هَذِهِ الْمَرْثِيَةِ هُوَ سِيَاقُ مَوْتِيْفٍ "رَعِي النُّجُومِ" الْأَكْثَرُ الْغَفَّةَ بِصُورَةٍ عَامَّةٍ، وَلَيْسَ سِيَاقُهُ {فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ}، وَذَلِكَ لِأَنَّ هَذَا الْمَوْتِيْفَ هُنَا اسْتِعَارَةٌ مَرْنَةٌ لِلْغَايَةِ لِأَشْيَاءٍ أُخْرَى بِالْمَثَلِ. وَهَكَذَا فَإِنَّ النُّجُومَ الَّذِي تَرَابِقُهُ الشَّاعِرَةُ، أَوْ تَرَاغِيهِ، خِلَالِ اللَّيْلِ يَجِبُ كَذَلِكَ أَنْ يُرَى بِوَصْفِهِ إِسْقَاطِ projection التَّأَكِيدِ الْمَهْدُدِّ بِالْحُدُوثِ لِشَائِعَةٍ أَنَّ أَخَاهَا قَدْ سَقَطَ صَرِيحاً فِي مَعْرَكَةٍ، لِأَنَّهُ فِي النِّهَايَةِ - النُّجُومِ - هُوَ أَخُوهَا نَفْسُهُ. وَهَكَذَا فَإِنَّ الْأَسَى الرَّعُويَ لَمْ يَعُدْ مَوْجُوداً. وَبَهْئِمَةُ النِّسَبِ لَمْ تَعُدْ مَوْجُودَةً. وَقَدْ حَلَّتْ مَحَلَّهُمَا الدِّينَامِيَّةُ الْأَقْوَى لِلْمَاسَاةِ.

وَمِنْ حِينٍ إِلَى آخِرٍ سَوْفَ يَرَى الشَّاعِرُ الْجَاهِلِي قِطْعَانِ نَوْقِهِ، أَوْ قَوَافِلِهِ، مُسْقَطَةً projected عَلَى الْقَبَةِ السَّمَاءِيَّةِ اللَّيْلِيَّةِ. وَهَكَذَا يَقُولُ عَدِي بْنُ زَيْدٍ (٤٨):

وَكَانَ النُّجُومُ لَمَّا اسْتَقَلَّتْ فَوْقَ رَأْسِي نُوقٌ حَدَاهُنْ حَادِي

أَمَّا الشَّاعِرُ الْمَعْمَرُ حُسَّانُ بْنُ ثَابِتٍ، الَّذِي أَصْبَحَ فِي نِصْفِ حَيَاتِهِ الْآخِرِ أَكْثَرَ شَعْرَاءَ النَّبِيِّ إِخْلَاصاً، فَقَدْ تَرَكَ لَنَا مِنْ مَرَحَلَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ الْأُولَى وَاحِدَةً مِنْ أَكْثَرِ رُؤَاةِ رَهَافَةٍ وَتَعْبِيرِيٍّ لِلْقَبَةِ السَّمَاءِيَّةِ الرَّعُويَّةِ. وَيَبْدَأُ نَسِيبَ قَصِيدَتِهِ بِطَرِيقَةٍ مَوْضُوعِيَّةٍ عَلَى نَحْوِ وَاضِحٍ. فَيَبْدُو كَمَا لَوْ أَنَّ الشَّيْءَ الْوَحِيدَ الَّذِي يُشِيرُ إِهْتِمَامُهُ شَعْرِيًّا هُوَ أَنَّ يَطْوُرُ اسْتِعَارَةَ جَذَابَةٍ إِلَى اكْمَلِ سِيَاقِ لَهَا. وَلَكِنْ بَعْدَ ذَلِكَ، فِي الْبَيْتِ الْخَامِسِ، يَتَدَخَّلُ الشُّعُورُ الشَّخْصِي

للشاعر، أساه، الذي كان هناك طوال الوقت، وينفجر فيما يشبه تقريباً صرخة هلع (٤٩):

تَطَاوَلَ بِالْخَمَانِ لَيْلِي فَلَمْ تَكُنْ      تَهْمُ هَوَايَ نَجْمِهِ أَنْ تَصُوبَا  
أَبَيْتُ أُرَاعِيهَا كَأَنِّي مُوَكَّلٌ      بِهَا لَا أُرِيدُ النُّومَ حَتَّى تَقْضِيَا  
إِذَا غَارَ مِنْهَا كَوْكَبٌ بَعْدَ كَوْكَبٍ      تُرَاقِبُ عَيْنِي آخِرَ اللَّيْلِ كَوْكَبَا  
غَوَائِرُ تَتَرَى مِنْ نُجُومٍ تَخَالُهَا      مَعَ الصُّبْحِ تَقْتُلُوهَا زَوَاجِفُ لُغْبَا  
أَخَافُ مُفَاجَاةَ الْفِرَاقِ بِيَفْتَةٍ      وَصَرَفَ النَّوَى مِنْ أَنْ تُثْبِتَ وَتَشْبَا

وفي قصيدة للشاعر الجاهلي الصعلوك تابط شراً، تدور أفكار الشاعر الباعثة على الاكتئاب حول الاخذ بالشار لكن رفيق رحلته الخالي من الهموم يسيء فهمه، ويسأله عما إذا كان الحب هو الذي يصيبه بالنحول أم رَغْيُ النجوم (٥٠):

أَطِيبُ مِنْ سَعَادَ عَنَّاكَ مِنْهُ      مُرَاعَاةُ النُّجُومِ أَمْ أَنْتَ هَيْمُ

وهكذا فإن الشعور بالأسى، أي الإحساس بالبعد الذاتي بالعزلة لدى المحب سيئ الطالع، هو ما يجعل حتى أقدم الشعراء العرب المؤثقة نصوصهم بذكر غنائياً ويطور بصورة متنوعة الإمكانية التأملية للقبة السماوية المرصعة بالنجوم، حتى لتصبح تلك القبة السماوية استعارتهم الرعوية الكبرى. ولهذا فإن الحالة النفسية العربية الرعوية رثائية بصورة مبرزة وفي معظمها مرتبطة بشكل مباشر بالقلب العاطفي للنسيب. يؤثر الشاعر الفارس الجاهلي عنتره، فقط في اندر الأمثلة وبالعامل بطريقة مدروسة، إذا جاز التعبير، ضد "السنة" "canon"، خياراً شبه-غزلياً في استخدام هذا الموتيف: أي يؤثر عَدَمُ الحديث عن "ليلة اعتكاف" بل عن "ليلة حب". وحتى حينئذٍ، مع ذلك، نتحقق من أن الموتيف يستمر في القيام بوظيفته بنموياً داخل النسيب الصحيح، ليس في المطلع الرثائي العُرفي ولكن في البيتين ٢٠ و ٢١ بدلاً من ذلك، وبشكل قوي في "تطور" النسيب، حيث ينسب ما كان "حقيقياً" بصورة رثائية نفسه من لحظة إلى أخرى في حلم يقظة (٥١):

لَهَوْتُ بِهَا وَاللَّيْلُ أَرَخَى سُدُولَهُ      إِلَى أَنْ بَدَأَ ضَوْءُ الصَّبَاحِ الْمُبْلَجِ  
أُرَاعِي نُجُومَ اللَّيْلِ وَهِيَ كَانَتْهَا      قَوَارِيرُ فِيهَا زَيْتُ يَتَرَجَّرُ

ومن ناحية أخرى، فإن الرؤية الكونية الرعوية، في حين لا تزال محتفظة بصحة الحالة النفسية فيها، قادرةٌ كذلك على كسر قيود النسب الواهنة للأسى فجأةً والدخول إلى أكثر من مدى شكلي وموضوعاتي من مثل تلك الخاصة بالترنمة الجنائزية وقصيدة الاخذ بالثأر. ومن ثم لا نعجز عن أن نرصد فيها أصداء المأساة الراهنة كونياً. وهكذا هي مراقبة الشاعر الجاهلي المحارب بشر بن أبي خازم، أو رَعِيْهُ، حاملاتِ "النعش" السماوي، أي "بنات نعش" (٥٢)، في اكتمال نسب، أو خلاصته، وهو نسب مَبْنِيٌّ على نقل رحيل عذاري القبيلة (الظعائن) - ومعهن رحيل محبوبة الشاعر - إلى القبة السماوية الليلية لعزلته (٥٣):

فَبِتْ مُسَهَّدًا أَرْقَا كَأَنِّي      تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ  
أَرَايْبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعَشٍ      وَقَدْ دَارَتْ كَمَا عَطَفَ الصَّوَارُ  
وَعَانَدَتِ الثُّرَيَّا بَعْدَ هَذِهِ      مُعَانِدَةً لَهَا الْعَيُّوقُ جَارُ

ومع ذلك، ففي شعر الحقة الاموية تظهر الاستعارة الرعوية السماوية أكثر تحدداً أو عدم مباشرة في تناغمها الغنائي. فنادرًا ما تمتد فيما وراء مجرد مصداقيتها المؤثرة في النوع الغزلي المتدفق بصورة جديدة. وفوق كل شيء، تظهر الغنائية والحساسية الاموية ذواتي نفع قليل للمعنصر العتيق المثير للشغفة في التصوير الادبي الجاهلي وللدراما التي يمكن ان تغير المراثية إلى ترنمة جنائزية أو إلى قصيدة اخذ بالثأر (٥٤). وهكذا سرعان ما تسود غنائية أقل تعبيراً.

وعلى نحو مناسب للغاية، فإن يمثل هذا الغزل الجديد، عمر بن أبي ربيعة، هو كذلك واحد من أكثر الشعراء الامويين خبرةً في تعهد استعارة القدماء النجمية الرعوية بالعناية. ففي إحدى قصائده، يجمع هذه الاستعارة بمهارة بموتيف آخر ذي سطوة عظيمة في أيامه وفي نوعه الادبي، أي موتيف طيف الخيال (٥٥):

أَلَمْ طَيْفٌ فَسَهَّاجٌ لِي طَرِيبِ      لَيْلَةً يَتَنَا بِجَسَانِبِ الْكُثْبِ  
أَلَمْ يَبِ وَالرُّكَّابُ سَاكِنَةً      لَيْلًا وَهَمِّي بِذِكْرَتِي وَصَبِي  
فَبِتْ أَرْغَى النُّجُومَ مُرْتَفِقًا      مِنْ حُبِّهَا وَالْمَحَبِّ فِي تَعَبِ

ومن ثم، يسمح، أيضاً، بمهارة مساوية، للموتيف أن يمتلك سمة الحالة النفسية الخاصة به وألفّة منظر السماء الصُّورِيّ *imagist* (٥٦):

أَبَيْتُ أَرْعَى اللَّيْلَ مُرْتَقِباً      مَجْرَى السَّمَاءِ وَمَسْقَطَ النَّسْرِ

ومن ثم يقول في القلب القديم نفسه (٥٧):

نَامَ الْخَلِيْلُ وَبَتَّ غَيْرَ مُوسِدٍ      أَرْعَى النُّجُومَ بِهَا كَفَعَلَ الْأَرْمَدِ

لقد وصلت إلينا أمثلة مهمة نقدياً لِمَوْضَعَةِ objectivization الرؤية الكونية الرعوية من خلال قدرة الشعراء الأموية غير الواهنة على تسجيل الخبرة البدوية بصورة شعرية. وقد رسم صيادو القطعان الأمويون خطوطاً كِفَافِيَّة contours دقيقة حول محيط السماء على نحو أكثر قصداً من سابقيهم الجاهليين. ومن ثم يبرز دِنُهُم الخيالي لاجواء رعوية ملموسة أقوى من تأثير المشهد الكوني {نفسه}. وهكذا نقرأ لدى ذي الرمة (ت ١١٧هـ / ٧٣٥-٧٣٦م) (٥٨):

وَرَدَتْ وَأَرْدَأَفُ النُّجُومِ كَأَنهَا      وَرَاءَ السَّمَائِكَيْنِ الْغَهَا وَالْيَعَاغِرُ

وتُضْفِي دَقَّةُ اللُّغَةِ في الإدراك المرئي للبقع الوحشية والمها وهي تبتعد هاربة حيوية خاصةً وحقيقةً أرضيةً إلى رؤية الشاعر للقبة السماوية. إنها تنزّلُ بها إلى الأرض. وهي كذلك تكشف مصداقية كثير من جوانب الفكرة الرعوية العربية وتفسرها بوصفها ما يمكن أن تكون كذلك: طريقاً مختصرة مرئية، إشارةً ضمنيةً.

ومع الانتقال من الحقبة الأموية إلى العباسية، تصبح رؤية الشاعر العربي الرعوية للسماء الليلية أكثر تنوعاً وانشغالاً خيالياً، في حين أن أَلْفَتَهُ الاصطلاحية في الوقت نفسه لعلم الفلك تصبح مدللاً عليها بقوة. ويُعَدُّ أبو الهندي (٥٩)، عاشق الخمر الذي أَرَهَصَ بظهور أبي نواس، تمثيلاً مبكراً لحيوية الاستعارة الرعوية القديمة تلك، والتي لا يكون الشاعر فيها الآن بالضرورة (وإن يكن ليس بدون دَينٍ للشاعر الأموي المركزي حتى ذلك الوقت، أي ذي الرمة) (٦٠) راعي قطعان المرعى/ القبة السماوية المرصعة بالنجوم. ويمكن للصورة الرعوية الآن أن تمتلك مرجعيتها الخاصة عن الموضوعية

الجمالية، ويمكن للشاعر ألا يكون أكثر من المشاهد اليَقِظ استايطيقاً<sup>(٦١)</sup>:

لَمَّا سَمِعْتُ الدِّيكَ صَاحَ بِسُحْرَةٍ      وَتَوَسَّطَ التُّسْرَانِ بَطْنَ العَقْرَبِ  
وَتَتَابَعَتْ عُصْبُ النُّجُومِ كَانْهَا      عَفَرُ الطُّبَاءِ عَلَى قُرُوعِ المُرْقَبِ  
وَبَدَا سُهَيْلٌ فِي السَّمَاءِ كَانْهُ      ثَوْرٌ وَعَارَضَهُ هِجَانُ الرُّبْرِبِ  
نَبْهَتْ نَدْمَانِي فَقُلْتُ لَهُ اصْطَبِخْ      يَا ابْنَ الْكِرَامِ مِنَ الشَّرَابِ الْأَصْهَبِ

وكان ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ / ١٠٣٥م) شاعراً لا يزال راعياً للنجوم على النهج الرثائي العتيق للنسيب، ولكن حساسيته الجمالية تعكس كذلك رهافة بلاطية، وهي رهافة كانت تستعرض مظاهرها بالمعجزة ووفرة في القرن الحادي عشر في الأندلس. يطور هذا الشاعر تطوراً واعياً كل الوعي استعارته الرعوية النجمية من داخل المعطيات الشكلية للنسيب؛ ومن ثم يسمح لها أن تنمو إلى شكلها الخاص، الذي هو عبارة عن قصيدة-داخل-قصيدة، حيث يكون أولاً، بوصفه الشخصية persona المُرَاقِبَة والمُتَكَلِّمَة، المُحِبُّ-الراعي المَكْتَنِب التقليدي، ثم المُرَاقِب المَبْتَهِّج إلى أقصى حد من الناحية الجمالية. إنه يسمح للسماء الليلية الساحرة بأن تتحوّل إلى أسيرة من الزهور لكي يرى فحسب ألق الزهور يَتَحَوَّل إلى لمعان السيوف. ولكنها لا تزال مَرَحَةً، بلاطياً. ويرى جلال الظلام الكوني المُنْتَشِر يَتَحَوَّل إلى أن يكون مَكْلَأً بِفُقَاعَات، ويرى النجوم تتحوّل مرة أخرى إلى زهور: عبارة عن نرجس ينمو حتى يغطي ضفاف درب اللبانة. ولكنه يفعلُ نجوماً ومجموعات كواكب أخرى خارج سيميوطيقا أسمائها الخاصة، واليجوريبتها الخاصة وأساطيريتها mythopoesis: الجوزاء، العرش، الدبران، الثريا. وهذه بالتالي تتحوّل إلى حَمَائِم تَتَجَمَّع لتشرب من مياه القمر البدر، والذي يتحوّل هو نفسه إلى بركة. وفي النهاية، تعود هذه الاستعارة "الاستطراذية" الرعوية إلى حيث بدأت: حلم اليقظة يعاد استيعابه في الكل الرثائي للنسيب، وتتحول النجوم إلى دموع الشاعر، وينتهي الليل، ولكن على نحو بطيء<sup>(٦٢)</sup>:



|  |   |
|--|---|
| سَهَرْتُ بِهَا أَرَعَى النُّجُومَ وَأَنْجُمَا      | طَوَّالِعَ لِلرَّاعِينَ غَيْرَ أَوَّافِلِ       |
| وَقَدْ فَخَّرَتْ فَاهَا بِهَا كُلُّ زَهْرَةٍ       | إِلَى كُلِّ ضَرْعٍ لِلْغَمَامَةِ حَافِلِ        |
| وَمَرَّتْ جُمُوشُ الْمَزْنِ رَهْوَ كَانْهَا        | عَسَاكِرُ زَنْجٍ مُذْهَبَاتُ الْمَنَاصِلِ       |
| وَحَلَّقَتْ الْخَضِرَاءُ فِي غُرِّ شَهْبِهَا       | كَلْجَةٍ بِخَيْرِ كُلِّتٍ بِالْيَعَالِ          |
| تَخَالُ بِهَا زَهْرُ الْكَوَاكِبِ نَرْجِسًا        | عَلَى شَطْطٍ وَادٍ لِلْمَجَرَّةِ سَائِلِ        |
| وَتَلْمَحُ مِنْ جَوَازِئِهَا فِي غُرُوبِهَا        | تَسَاقُطُ عَرْشٍ وَاهِنِ الدُّعْمِ مَائِلِ      |
| وَتَحْسَبُ صَقْرًا وَقَاعًا دَبْرَانِهَا           | يُبْعَثُ الثَّرِيًّا فَوْقَ حُمْرِ الْخَوَاصِلِ |
| وَيَذَرُ الدُّجَى فِيهَا غَدِيرًا وَحَوْلَهُ       | نُجُومٌ كَطَلَمَاتِ الْحَمَامِ النُّوَاهِلِ     |
| كَأَنَّ بَذَرَ الدُّجَى هَمِّي وَدَمْعِي نُجُومُهُ | تَحْدَرُ إِشْفَاقًا لِدَهْرِ الْأَرَاذِلِ       |
| هَوَتْ أَنْجُمُ الْعَلْيَاءِ إِلَّا أَقْلَهَا      | وَغَبْنُ بِمَا يَحْظَى بِهِ كُلُّ عَاقِلِ       |

وفي قصيدة أخرى لابن شهيد يستسلم ثانية لحالة الحزن الكئيب وهو يشهد الحركات الكونية للسماء الليلية، ومرة أخرى بالطريقة الرعوية الاستعارية؛ ولكن الأبهة الساكنة للمشهد الكوني تنتشر فوق ما بدأ بوصفه مجرد حالة من الاستغراق الداخلي في التفكير وحسب (٦٣):

|  |  |
|--|--|
| فَبَكَيْتُ مِنْ زَمَنٍ قَطَعْتُ مَرَاكِجَلًا | وَشَبِيبَةً أَخْلَقْتُ مِنْ رِيْعَانِهَا       |
| وَزَعَيْتُ مِنْ وَجْهِ السَّمَاءِ خَمِيلَةً  | خَضِرَاءَ لَاحِ الْبَدْرِ مِنْ عُذْرَانِهَا    |
| وَكَاَنَّ نَشْرَ النُّجْمِ ضَاآنٌ وَسَطَهَا  | وَكَاَنَّ الْجُوزَاءُ رَاعِي ضَانِهَا          |
| وَكَاَنَّ فِيهِ الثَّرِيًّا جَوْهَرٌ         | نَقَرَتْ قَرَائِدُهُ يَدَا دَبْرَانِهَا        |
| وَكَاَنَّ الشُّعْرَى عَقِيلَةً مَعْشَرٌ      | نَزَلَتْ بِأَعْلَى النَّسْرِ مِنْ وَلَدَانِهَا |

وفيما بين تنوعات مثل هذه للصور والمنظورات المتلاعبة بالاستعارة، تستمر رعاية أكثر تقليديةً للآثر الرعوي السماوي في الهيمنة دون أن تفقد سحر غنائيتها الكامنة بوصفها قوة محرّكة. وهكذا، فإن أبا تمام، الذي كانت شعرية التجديدية قد اغتصبت

بطريقة أخرى الحساسية العربية التقليدية، هنا جديدٌ وقديمٌ معاً (٦٤):

١. أَرَامَةٌ كُنْتُ مَلَأْتُ كُلَّ رِيحٍ      لَوْ اسْتَمْتَعْتُ بِالْأَنْسِ الْقَدِيمِ
٦. وَلَيْلٍ بَتُّ أَكْلُوهُ كَأَنِّي      سَلِيمٌ أَوْ سَهْرَتُ عَلَى سَلِيمِ
٧. أُرَاعِي مِنْ كَوَاكِبِهِ هِجَانًا      سَوَامًا مَا تَرِيحُ إِلَى الْمُسِيمِ
٨. فَأَقْسِمُ لَوْ سَأَلْتُ دُجَاهَ عَنِّي      لَقَدْ أَتَيْكَ عَنْ وَجْدٍ عَظِيمِ

وداخل الحساسية نفسها المضاعفة ببصمة تقليدية قوية، نجد كذلك الواواء الدمشقي

(ت ٣٩٠هـ / ٩٩٩م) (٦٥):

- وَلَيْلٍ كَلِيلِ الشَّكَاكِلاتِ لَيْسَتْهُ      مَشَارِقُهُ لَا تَهْتَدِي لِلْمَغَارِبِ
- كَأَنَّ اخْضِرَارَ الْجَوْ صَرَحَ زَبْرَجِدٍ      تَنَاقَرُ فِيهِ الدُّرُّ مِنْ جِيدِ كَاغِبِ
- كَأَنَّ خَفِيَّاتِ الْكَوَاكِبِ فِي الدُّجَى      بَيَاضٌ وَلَا يَلَاخُ فِي قَلْبِ نَاصِبِي
- كَأَنَّ نُجُومَ اللَّيْلِ سِرْبٌ رَوَّاعٍ      لَهَا الْبَدْرُ رَاعٍ فِي رِيَاضِ السُّحَابِ

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر البننسي ابن خفاجة، بالتزام حرفيٍّ وجراةً بالصياغة التقليدية، يُركِّبُ على هذه الرؤية البدوية للسماء الليلية الفكرة التجديدية بصورة لافتة (وتحديداً لأنها نفسها قديمة قدم أسطورة أطلس) الخاصة بجعل جبلٍ { "أرعن" } محملاً بالاسم { "مفكر في العواقب" }، من الواضح أنه جُرفُ جبل طارق، ينطق بشكوى رعوية بدوية عتيقة (٦٦):

وَحَتَّى مَتَى أُرْعَى الْكَوَاكِبَ سَاهِرًا      فَمِنْ طَالِعٍ أُخْرَى اللَّيَالِي، وَغَارِبٍ؟

ولكن ابن حزم القرطبي (ت ٤٥٦هـ / ١٠٦٣م) يعطينا أكثر صورة لهذا الموتيف متعددة الأوجه و"متحوّلة إلى مفهوم" "conceptualized" وفي مظهر تعليمي، أي مُتَّسِقٌ طبقاً للفكرة الأسلوبية العامة في رسالته المُفَصَّلَة عن الحب، طوق الحماسة، يقدم ابن حزم باختصار النهج المخصوص الذي يُعطى فيه الشعراء المحرومون من الحب، ومراقبو النجم الفرصة ليتأملوا أحزانهم تأملاً مليّاً. ومن ثم توضح أبياتُهُ هو الفكرة وبالتالي

تضعه، أيضاً، ضمن "رعاة النجوم" (٦٧):

أَرَعَى النُّجُومَ كَأَنِّي كُلفْتُ أَنْ      أَرَعَى جَمِيعَ بُتُوتِهَا وَالْحُنُسِ  
فَكَائِهَا وَاللَّيْلُ نِيرَانُ الْجَوَى      قَدْ أَضْرَمْتُ فِي فِكْرَتِي مِنْ حِنْدِسِ  
وَكَأَنِّي أَمْسَيْتُ حَارِسَ رَوْضَةٍ      خَضْرَاءَ وَشَحَّ نَبْتِهَا بِالنَّرْجِسِ  
لَوْ عَاشَ بَطْلَيْسُمُوسُ أَيْقَنَ أَنِّي      أَقْوَى الْوَرَى فِي رَصْدِ جَرِي الْكُنُسِ

وما فعله الشاعر في هذه الصورة الأدبية الرعوية، على الرغم من زعمه المتواضع بأنه قد وقع له "في هذه الابهات تشبيه شيقين يشيقين في بيت واحد وهو البيت الذي أوله" فكائها والليل "وهذا مستغرب في الشعر" (٦٨)، هو أنه في سلسلة من الإشارات والاستعارات المختلطة رسم ما يمكن أن يكون المحيط الخارجي النهائي لهذا الموتيف داخل النمط الغنائي-الرثائي العربي، أو النوع الأدبي، الذي يظل مديناً للنسيب. وهو يفتح بيته الأول بإشارة مقصودة تماماً، وهي إشارة قوية إلى الحنساء، أساساً، ولكنها إشارة إلى معاصرها حسان بن ثابت كذلك، بما أن هذين الشاعرين لم يكونا بالنسبة إليه مصدراً سهلاً فحسب بل كانا كذلك لحظة أدبية-تاريخية شرعية لـ "الكلاسيكية". وخلالهما استطاع، ذلك القرطبي، أن يقبض على أصول الأثر الرعوي الكوني العربي ويحتفظ بحسّه الخاص بالقرب من هذه الأصول في الوقت نفسه. فعبارته "أَرَعَى النُّجُومَ كَأَنِّي كُلفْتُ" هو بالتالي "رواية" فحسب لقول الحنساء "أَرَعَى النُّجُومَ وَمَا كُلفْتُ" (٦٩) وإعادة صياغة لقول حسان بن ثابت "أَرَاعِيهَا كَأَنِّي مُوكَّلٌ" (٧٠). ولكنه كذلك ينهي البيت باستحضار غير مباشر للقب "الحنساء" ("البقرة الوحشية متاخرة الأنف في الوجه، وقصيرته") من خلال الغطاء الواقعي لمعاني النعت النجمي "الحنس"، "الكواكب"، أو "النجوم السيارة"، أي "النجوم التي تميل إلى المغيب والاستتار (ولكنها تعود دائماً)" (٧١).

ينقل الشاعر ابن حزم، وهو لا يزال واعياً بتحويل مراعيه البدوية وقطعانه إلى القبة السماوية المليئة بالنجوم، تلك النجوم/القطعان في بيته الثاني إلى "نيران الجوى" التي يحتوي بها. ومع ذلك، فمثل هذه "النيران" لا تشعل الحقيقة البديهية المثيرة للشجن

في القلب، على نحو ما يمكن أن يكون الموقف الشعري البلاطي المألوف قد تطلّب بقوة، ولكنها بدلاً من ذلك تحرق، أو تطفئ، ظلام عقل الشاعر. فهل يصنع الشاعر هنا إشارة عتيقة أخرى، وهذه المرة إلى المركز القديم أنثروبولوجياً أكثر منه شعرياً للـ "العقل" الذي لا تزال قدرته على "المعرفة" عاطفية بقدر ما هي محاكاةية بشكل مبدع؟ وهل عاد إلى "القلب" العتيق، الذي مضى عليه وقت طويل منذ أن توقف عن "التفكير" و"المعرفة" واستسلم لـ "الشعور" بوصفه "القلب" / "الفؤاد" العاطفي وحسب؟ إن الحالة الذهنية للشاعر لا يمكن تجنب تأثيرها: لقد وجدت إشراقات الأثر الروعي الكوني وإسقاطاته مكانها في العوالم المصغرة الممتدة بصورة متناقضة ظاهرياً في عقل الشاعر. وفيه يشتعل عالم أفكاره / أحزانه.

ويُحدِث البيت الثالث من ثمّ تغيّراً مهماً إضافياً في المنظر الطبيعي الروعي / الكوني المركّب. فالشاعر يرى نفسه بوصفه "حارس روضة خضراء". إن ما تكونه الصورة وما تُخبره إيانا، في السياق المرجعي للنسب العربي ومن ثمّة، لشعر-الحديقة العربي، جدّ واضح. ويجب الآن أن تكون "الروضة" الشعرية العربية العتيقة مفهومة بوصفها "حديقة"؛ كما يجب أن تكون حديقة مع "حارسها" الشعري منظوراً إليها وقد اجتازت التحول الرهيف إلى فضاء متميز، جُنيّة مصونة *hortus conclusus*، يكون الشاعر بالنسبة إليها، وكونه قادراً على "الرؤية"، هو الحارس. وقد تغيرت النجوم، أيضاً، وأصبحت أسيرة موشحة بالترجس، يجب أن نفترض، كما فعل الشاعر العربي، أن "لن يطأها أحدٌ فاسدٌ" (٧٢).

وأخيراً، يَخْتِمُ البيت ٤ هذه الاستعارة المتراصفة في طبقات برصانة علمية، على ما يبدو: "لو عاش بطليموس...!"، أو "لو كان فقط بطليموس حياً...!" وبالتأكيد فإن أبا علم الفلك هذا كان سيجزم بأن ابن حزم القرطبي كان راصداً لمجرى النجوم في المقام الأول. ولكن هل تخلّصت هذه "البرصانة العلمية" حقاً من الاستعارة الروعية أو من الرؤية الروعية؟ وأن تطلّب من هذا الشاعر العربي، أو من أي شاعر، وضوح الأشياء

الرعوية فيما وراء التصوُّر فهذا تقريباً قصورٌ عن فَهْمِ الموضوع بِرُمْتِهِ - على الأقل في مستويات المعنى الشعري؛ كما أن وضوح الرؤية نفسه سوف يُؤوِّل إلى الأسوأ. وينبغي أن يكون التحديد الضمني للمعنى والرؤية تخويلاً مشروعاً للشاعر. وفي سبيل تحديد مثل هذا يجب أن ننظر إلى "لغة" هذا الشعر. وهكذا، بدءاً بالمصطلح النجمي "الكنُس" (النجوم، أو الكواكب، ذات المجرى الشارد) لا نستطيع سوى أن نكون على وعي بالشفافية الفعلية لاشتقاقه - وذلك لأنه نعتٌ، كان معناه الأصلي، ولا يزال بالمعنى الشعري الفعَّال، "الظباء تَكُنُس إلى كِناسها". ويرد على الذهن على الفور نعت "الكنُس" في ختام القصيدة بوصفها "الجواري الكنُس"، من مثل الظباء والتي هي كذلك "النجوم السيَّارة" للشاعر - المتحوِّل - إلى - فلكي، ومثل "العذارى السماوية المتأهبة للعمل"، و"الملائكة". وعلينا أن نتذكَّر، أن أصل كل هذا في الجذر الاشتقاقي الرعوي ك - ن - س / خ - ن - س وفي الرؤية الرعوية للأشياء السماوية.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر البدوي العتيق الذي تَنَجَّم عنه لُغَةً مثل هذه لم يكن راعياً فحسب بل كان صيَّاداً كذلك. ولم يكن "رصده الفلكي" - في البيت الرابع - قيادة رعوية فحسب بل كان كذلك ترصُّداً في انتظار "البقر الوحشي وحيوانات رُعيٍ أخرى بوصفها فريسته. وكان عليه، كونه صيَّاداً "فارساً"، أن يطارد فريسة مثل هذه على "جواده المُطهَّم". ومن هنا كان "مُقوياً"، راكباً على جواد مُطهَّم، وهو نفسه "أقوى". وحتى معنى "الورى" (الرجال، البشرية) في هذا السياق يَتِمُّ إثراؤه بدرجة أبعد، وإن كان من خلال اشتقاق زائف، لأنه، أيضاً، يوحي بـ "كونه خلف"، أو في مطاردة، ذلك السرب أو تلك الفريسة. ولهذا، ففي النهاية، يرى الشاعر نفسه بوصفه ذلك الفلكي الذي يفهم المعاني الكثيرة لليل ونجومه؛ وإذا كان رصده النجوم ورسمه خطة لِمَجْرَاهَا يَمَلُّوهُ بِمَا يشبه الفخر البدوي الخالص، بدرجة كافية لأن تؤمِّن له "شهادة" بطليموس، فإن "علم الفلك" هذا يؤكِّد فحسب حقيقة أن الشاعر واقعٌ بصورة لا سبيل إلى الفكاك منها فريسة موزعة بين "مطاردة حب" لا أمل فيه - مهما كان غزلاً - وبين تأمله

الرعوي الحزين (٧٣).

وأخذين في الحسبان مرة أخرى "جَرِي الكُنُس إلى كِنَامِهَا"، يجب أن نعود من ثم إلى الطباء السماوية، أو بالأحرى البقر الوحشي، الذي أصبح، وخصوصاً بنعته "الكُنُس"، التجسيد الانثوي المتميز للكواكب "السيارة". وعلاوة على هذا، يُخبرنا هذا النعت اشتقاقياً؛ إذ يستحضر اسم الشاعرة الحنساء، أنه لا يمكن تمييزه من نعت "الخنس" النجوم-الطباء. وهكذا نعرف بقوة أن ثمة متواليّة رعوية في تكتيف هذه القصيدة القصيرة للموتيفات الفردية وأن فعل "أرعى" الرعوي بذاته لا يقف وحيداً وإنما يسنده معجم شعري متماثل بصورة قصدية. وهكذا، أيضاً، في البيت ٢، يُعدّ فكر الشاعر، أو عقّله، والذي قد أصبح ظلام الليل نفسه (فكرتي من جندس) أو أصبح، إذا جاز التعبير، "الليل المظلم لروحه"، معلناً عن الالتباس المزعج لـ "روضة خضراء" في البيت الذي يليه؛ وذلك لأن كلمة "خضراء"، بوصفها في الخضر المكنة لعُشب الروضة - وخصوصاً إذا كانت الروضة قد أصبحت جَنينة مصونة *hortus conclusus* - تشير في العربية الشعرية العتيقة إلى نغمة الظلام أو إلى لونه، الظلام الفولاذي للقبة الزرقاء الليلية<sup>(٧٤)</sup>. وهكذا فإن كآبة أفكار الشاعر لا تنقش بكونه راعياً/ حارساً لـ "روضة خضراء". وهذا يحتفظ بالحالة النفسية الرعوية الحزينة للقصيدة حتى عندما يَسْتَرْسِلُ الشاعرُ في رؤى للـ "الحديقة"، أم أنه فقط حينئذ يكون واقعاً تحت إغراء أن يَسْتَرْسِلَ فيها؟

إن بُعداً إضافياً يجب أن يُؤخذ في الحسبان، بوصفه إطاراً ضمناً ثانياً، وذلك في كل من البنية المتكررة ومعجم صورة ابن حزم الموجزة الرعوية. ويُرجع ذلك العنصر أصداء محافظة، ولكن ليست مُعتمَدة، للآيتين ١٥ و ١٩ من سورة الإطلام أو التكوير، حيث لا تظهر فحسب كل المصطلحات الثلاثة الأساسية الرعوية/ السماوية في أبيات ابن حزم -الخنس، الجوار، الكُنُس- ولكن حيث المقصود بقسّم الصوت القرآني بالأجسام السماوية/ الرعوية تأكيد مشروعية الرسول النبوي (الآية ١٩ {إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ}). وهكذا فإن قراءة مقنعة مركبة تأويلياً لأبيات ابن حزم تبرزها هنا: الضامن المقدس، الآن في

صورة بطليموس، معطياً مصداقية بشهادات متتابعة مرةً للرسول الكريم، وأخرى للشاعر. وشعرياً، تنجح المعادلة إلى حَدٍّ كبير - وفي الحقيقة لا بد أنها كانت مُعذِّبةً بطريقة لا تقاوم لابن حزم - لأن الصدى الجاهلي العتيق للرؤية الرعوية هو نفسه ممكن إدراكه حسياً أو عقلياً بوضوح في الاختيار القرآني للعبارة كذلك.

وخارج نطاق هذا الإدراك المفاهيمي الشعري العربي في إظهاره الكامل، يمكن أن نرى جاذبية ابن حزم لسلطة علم الفلك بوصفها مكتملة من خلال قراءة ابن خفاجة للنجوم، والتي ينكر فيها مقسماً علم التنجيم (٧٥):

أُرَاعِي نُجُومَ اللَّيْلِ حُبًّا لِيَذَرِهِ      وَلَكْتُ كَمَا ظَنُّ الْخَلِي مُنْجِماً

إن وجهة النظر الشعرية العربية عن الكون يمكن حقاً أن تُفهم بوصفها نابعةً من علم التنجيم. ومع ذلك، فهي شكل من أشكال علم الفلك. ومهما يكن من أمر، فهي صورة للسماء التي يراها الشاعر ويفهمها بصورة أولية في مُستَوًى تَمَّتْ مَوْضَعَتُهُ objectivized، حتى لو كان في مستوى خبرة رعوية تعود إلى الوراء. ويصبح التوسيع المراوغ بطريقة مقابلة وبلا نهاية لِمشهد رؤية السماء قابلاً للمعرفة بالنسبة إلى الشاعر بوصفه المرعى الذي تنتشر به كل حيوانات الرعي تقديرًا. وفي طريقة سهلة إلى هذا الحد ومقنعة شعرياً، يواجه الشاعر العربي مشكلة إعطاء شكل للرؤية: إنه يتكلم عن السماء في لغة واضحة بقدر ما تكون تحت تصرفه. وفي هذا، وداخل حدوده الخاصة، يكون متحلياً بالموضوعية. ومع ذلك، يجب ألا تُحْمَلَ موضوعية الشبكية retina العربية الشعرية إلى ما وراء حدود الصورة المدركة من قبل. إن ما يحدث للصورة الرعوية للسماء عندما تدخل في مخططات النسيب هو ما يقرّر حقاً هذه الصورة بوصفها شعراً؛ ومرةً أخرى خلال موشور النسيب ندرك التحولات الحاسمة التي تحدث في التيمات والموتيفات. إننا نَتَحَقَّقُ من أن الشاعر البدوي الرعوي نادراً ما يَتَحَدَّثُ عن مَرَاغٍ حقيقية وروّضات عندما يكون بصدد بناء استعارات واستخلاص تجريدات نابعة من الحالة النفسية للوحشة والفقد. فعلى مناظره الطبيعية الرعوية وكل من يحيط بها من

صور نابضة بالحياة تقوم الَهالة البالغة النقاء للأثر الرعوي، ولكن هذه الَهالة لا تكاد تأخذ شكلاً مادياً. ففي نَجْد الشعرية لدينا تلميحات جِدُّ قوية إلى حيث نكون، ولكن الشاعر يَضُّ علينا براحة الوضوح النهائي. وبدلاً من ذلك، ينقل إلى السماء الليلية ما كان يمكن أن يكون المنظر الطبيعي الرعوي الحقيقي وبالتالي يقسم أحزانه وأشواقه بصورة نهائية على ما يبدو: فتبقى كلُّ الديار، الحجازُ ونَجْدُ، بوصفها إشاراتٍ رمزيةً مشدودةً إلى الأرض، في حين تَرُقُّعُ في الوقت نفسه مراعيها وقطعانُ الرعي فيها إلى القبة الزرقاء الليلية الداكنة، حيث تستطيع، أيضاً، أن تبقى فحسب بوصفها صورةً لشيء آخر، وبوصفها رموزاً مجردة. وهكذا يبقى حنينه إلى الأشياء المفقدة في الأسفل، في حين أن حِسُّه بالوحدة يحمله إلى الأعلى. ومع ذلك فهذا النهج من فك الارتباط بين الصور بالمعنى المادي -إذا كان لنا أن نفترض أن المنطق الضيق للاعتماد المادي المتبادل للأشياء يظل حياً في الاستعارات والرموز- فإن النسيب بوصفه الوعاء الأسمى للحالة النفسية يجمع فحسب ما كان من قبل متقابلات في وحدة إدراك، يصبح الشيء داخلها انعكاساً للآخر. ويبدو الشاعر البدوي أكثر استعداداً لأن يطور اختزاليته الصوريَّة *imagist* الناتجة من الموضوعة الرعوية في المنظر الطبيعي المجرد للإسقاط الكوني. وهكذا يختار الشاعر العربي، بوصفه شاعراً رمزياً *symbolist* مخلصاً لتقليده الشكلي، الطريقَ الأكثر مباشرة إلى الرمز النهائي للحالة الرعوية. وإذا رفض حينئذٍ أن يطور الرمز إلى مدى أبعد، متجاوزاً تكتيفه النموذجي الأصلي، فهذا يكون، مرة أخرى، حقيقةً بصورة كلية بالنسبة إلى طبيعة الشعر العربي وإلى التجريد-الموضوعاتي النموذجي الأصلي والذي يحدث في النسيب على نحو مخصص للغاية.

ولكي نَحْتِم نقاشنا الرعوي في الجزيرة العربية، سيكون من المريح تأويلها -ومن المناسب نصياً- أن نكون قادرين من داخل التقليد التأويلي العربي على تأسيس مثال عن كِبَوةٍ مفسرةٍ، متعمدةٍ، سردياً في تحديد الإسقاط الكوني للحالة الرعوية للعقل بتحويله إلى مشهد رعوي مقيد بالأرض على نحو واضح. وبصورة لها مغزاها تماماً، فإن مثلاً



كهذا ذا علاقة بالموضوع من الناحية التأويلية يأتي مرة أخرى من شعر المجنون "المجهول" - ومن ثم ذو مصداقية جمعية - بما أن هذا الشعر يمتزج مع السرد النثري لشرحه أو أخباره ذات الطابع الخرافي .

وهكذا يوجد في ديوان المجنون قصيدة قصيرة من ثمانية أبيات ( تسعة في طبعة القاهرة )، وفيها يظهر موتيف رعي النجوم في البيت الافتتاحي والبيت الختامي بالمثل، مزوداً إيانا بتوترين الخاتمة والمطلع أشبه تقريباً بما في قصيدة الرندو rondeau<sup>(٧٦)</sup> :

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| رُعاة الليل ما فَعَلَ الصُّباحُ         | وَمَا قَعَلَتْ أَوَائِلُهُ المِباحُ   |
| وَمَا بَالُ الَّذِينَ مَبَّوْا فُؤادي   | أَقاموا أَمْ أَحَدُ بِهِمْ رَواحُ     |
| وَمَا بَالُ النُّجُومِ مُعَلِّقاتِ      | بِقَلْبِ الصَّبِّ لَيْسَ لَهَا بَراحُ |
| كَأَنَّ القَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُغْدَى | بِلَيْلَى العاصِبرَةِ أَوْ يُرَاحُ    |
| قِطَافَةٌ عَزَّهَا شَرَكُ فَباتَتْ      | تُجاذِبُهُ وَقَدْ عَلِقَ الجَناحُ     |
| لَهَا قَرُخانِ قَدْ تُركا بِقُفْرِ      | وَعَشَّهُمَا تُصَفِّقُهُ الرِّياحُ    |
| فَلا بِاللَّيْلِ نالَتْ ما تُرَجِّي     | ولا في الصُّبحِ كانَ لَهَا بَراحُ     |
| رُعاة الليل كونوا كَيفَ شِغْتُمْ        | فَقَدْ أودَى بَني الحُبِّ المُناحُ    |

ومن دون الشروح القصصية للقصيدة، فإن رعاتها هم أصحاب الشاعر، ومحبون آخرون ومسافرون متعاطفون في الصحراء الشعرية، يقضون ليلاتهم، معاً، في تأمل حزين للسماء المضاء بالنجوم . ولكننا في القصة المصاحبة للقصيدة نحصل حقاً على سيناريو رعوي "واقعي" : فبعد تلقيه أخبار موت أبيه وبعد ذُبْحِ ناقةٍ ذُبْحاً طقوسياً على قبره ( وهو مشهد يعطي في حد ذاته مجالاً للإيجرام من بيتين )، "ومن ثم قام ومضى؛ وتجوَّل قليلاً، ثم رأى ناراً على سفح تل . ولم يكده يقترب منها حتى وجد سامراً من رعاة يلتفون حول النار . فلاحق بهم، وعرفوه" (٧٧) .

وفي هذه النقطة، تحديداً، يترنم المجنون مرثيته الرعوية، ولكن "رعاة الليل" لم يعودوا

الآن رعاةً كونيين. ومع ذلك، قد يبدو غير صحيح من الناحية التفسيرية أن نفترض أن كل الفعالية الغنائية و"التقصص العاطفي الرعوي" الذي يلزم الخصوصية العربية للنوع الأدبي قد أصبحا بتلك الوسيلة مفقودين إما في الأبيات أو في السرد القصصي، وذلك لأننا ندرك هنا، أيضاً، شيئاً "رعوياً" شعرياً بصورة جوهرية. وعلاوة على هذا، فنحن نكون أقرب إلى خصوصية النوع الأدبي المؤلف والمتحقق منه بسهولة<sup>(٧٨)</sup>.

وأخيراً، بمقدر ما يكون هذا الإسقاط الكوني للرؤية الرعوية عربياً بصورة جوهرية، يجب ألا تُترك العالمية الأدبية والأولية النموذجية الأصلية لمبدأ تحول للخبرة كهذا بعيداً عن النظر، وذلك لأنها سوف توفر عملية تحويل سياقي "contextualization ونقطة تناوبية مواتية" إضافية في الوقت نفسه. وقد نبدأ من داخل التقليد الكوزمولوجي (الكوني) العربي كما هو منعكس في القرآن الكريم، حيث رفع الله قبة السماء "بغير عمدٍ ترونها"<sup>(٧٩)</sup> ووقفها بوصفها استعارة تشير إلى رفع قباب أخرى على عمد، وخصوصاً خيام البدو، والتي هي كذلك مرفوعة على "عمد". ومع ذلك، فإن المرجعية البدوية ليست هنا هي الوحيدة، لأن خياماً مثل هذه، ظُللاً أو قباباً، على نحو ما يوحى السياق الكامل للآية ٢ من سورة الرعد، هي في النهاية ظُلل أو قباب الملوك. وفي لبيد، البيت ٨٣، نقرأ<sup>(٨٠)</sup>:

فَبَنَى لَنَا بَيْتاً رَفِيعاً سَمَكُهُ فَسَمَا إِلَيْهِ كَهْلُهَا وَغُلَامُهَا

وسقف "بدوي" عالٍ مثل هذا، أيضاً، هو استعارة ممكنة للظلة الكونية بقدرتها على منح القوة والسلطة. ومع ذلك، فكلما استخدمنا القرآن ولبيد المتكاملين بصورة متبادلة للظلة الكونية لا يمكن فصله من عملية التحويل المرئي visualization العالمي، وخصوصاً الشرق أوسطي، الأسطوري القديم لقبة السماء بوصفها سقفاً، أو بالأحرى بوصفها خيمة، مرفوعة على عمَدٍ دُنْيَوِيَّةٍ أو شَجَرَةٍ-العالم، أو، كما في إشعيا ٤٤ : ٢٢، حيث "تَمْتَدُّ السَّمَاوَاتُ مِثْلَ ستارةٍ وَتَتَسَّعُ مِثْلَ خِيَمَةٍ لِلْعَيْشِ فِيهَا". وما له أهمية جوهرية بالنسبة إلى عملية التحويل المرئي الرعوي النموذجي الأصلي لـ "خيمة السماء"

أنها كانت، بهذا المعنى، "الخيمة الرعوية للعالم" (*das Hirtenzelt der Welt*) للبابليين<sup>(٨١)</sup>، أو "بيت الخيمة الرعوية للعالم" (*Haus des Hirtenzeltes der Welt*)<sup>(٨٢)</sup>. وقد كان الرومان، داخل أسطرتهم العتيقة، يرون العالم (*mundus*) بوصفه انعكاساً للقبّة الزرقاء الليلية - أو بوصفها منعكسة فيها - وذلك لأن الكلمة اللاتينية *mundus*، ليس لها من بين نظامها المربك للمعاني المتعلق بعضها ببعض اشتقاقياً بصورة فعلية وأساطيرية شعرية *mythopoetically* بصورة مجردة ذلك المعنى الخاص بالعالم بوصفه "الأرض" (و/أو سكانها، "البشرية") فحسب بل ذلك الخاص بـ "السماء" "the sky" كذلك (أو "الجنة") "heaven"، "مُزَيَّنَةٌ بالنجوم"؛ وحتى عندما تكون كلمة *mundus* موضوعة في العالم السفلي لأرواح الأجداد بوصفها محور روما العتيق، فإنها تكون "مُصَاغَةً مثل سَقْفِ الجنة" *heaven*<sup>(٨٣)</sup>. ودعوة المحب لدى أوفيد في فن الهوى، "Lente currite, noctis equi"<sup>(٨٤)</sup> (اجري ببطء، يا أحصنة الليل) تُدَوِّي بالتالي عبر فضاءات مصوّرة *mirrored* مألوفة.

ومهما يكن من أمر، يظلّ الخيالُ الرعويُّ المُحوَّلُ إلى السماءِ الليليةِ نزعةً نادرةً الظهور بصورة ملحوظة في شعر الغربيين، وعندما تظهر فإن عليها أن تكون مبنيةً بصورة شكلية ومتطورة في كل مثال، حتى لو كانت لا تتجاوزُ حدودَ مجردِ "صورة" في اتجاه الوظيفة الأوسع لموتيف ما أو موضوعة ما. وهذا، بالطبع، يكون له المِزِيَّةُ المُمكنة للطرادة الخيالية والتعبيرية. وعلى الرغم من التباين في درجة ظهور تلك النزعة، فثمة خصيصّة نوعية قويّة تربطُ الأثرَ الرعويَّ الكونيَّ الغربيَّ "النادر" بالأثرَ الرعويَّ الكونيَّ "المتكرّر" في الشعر العربي. وإنها بلا شك حقيقة صغرى أنّ في كلا مجالَي النوع الأدبي للغنائية ترتبطُ رؤيةٌ رعويةٌ كهذه بالحالة النفسية، وبالنوع الأدبي، الذي يكون منه في الشعر إما مرثية شكلية وإما يكون بصورة أخرى في طريقة تقرير النوع الأدبي مُغلّفاً في الحالة النفسية الرثائية، كما هي الحالة في النسيب العربي الكلاسيكي.

وهكذا تستوقفنا في مجال الحالة النفسية الرعوية الإجمالية لـ "أركاديا" ياكوبو

سنازارو، تلميحاً إلى إسقاط رعوي كوني فقط في النشيد الرعوي رقم ٥، والذي يقدم لنا من خلال بضعة عشرات من قطعان البقر التي كانت ترقص في دائرة حول القبر المؤقر للراعي أندروجيو<sup>٨٥</sup>، وهي تُعبدُ نفسها من أجل "أداء الطقس الحزين" (٨٥)، الذي كان يتكوّن من صبّ اللبن، والدم، والخمر على القبر المكسوّ بالزهور<sup>(٨٦)</sup>. ومن ثم يغني الراعي إيرجاستو أغنيته/نشيدته الرعوي عن أندروجيو المبعثّل، الذي يطأ، من نجمته بين الأرواح الشفائية، بآثار أقدام مقدّسة النجوم الشاردة ويطأ بين النوافير الخالصة ومراعي نبات الآس العطري المقدّسة القطعان السماوية وبحكم بين رعاته المحبوبين. وهؤلاء هم "جبال أخرى، سهول أخرى، غابات وغدران أخرى" (٨٧).

إننا نتلمّس بوضوح في عصر النهضة تأثير هذه المحاولة المبكرة في الأثر الرعوي الكوني لدى فريدرش إسبي F. Spee، الشاعر الرعوي من الحقبة الباروكية الألمانية. وهذا الشاعر كذلك أكثر وضوحاً ورهافة في تناوله لموتيف السماء الليلية. وهو يكرّس، في مجموعته الغنائية *Trutznachtigall* (العندليب الشكس)، لهذا الموتيف نشيدين رعويين (رقميّ ٣٠ و ٣٩). والزمن في كلا النشيدين هو الليل. وفي كليهما تكون القبة الزرقاء هي المرعى، والنجوم هي قطعان النعاج المكسوة بالصوف الذهبي، والقمر هو الراعي. أما النشيد الأول فهو رعوي صرفاً. وفيه يراقب راعيان مالوفان في هذا النوع الأدبي، وهما هالتون ودامون، القبة الزرقاء في نشوة غنائية ويخاطبان نظيرهما الكوني، القمر الراعي، داعين إياه إلى حمّد الخالق من أجل روعة صنّعه الكوني. وفي النشيد الثاني، مع ذلك، يتحوّل جوّ الأنشودة الرعوية إلى أسمى رثائي ومعاناة مأساوية. وفي حين لا يزال القمر هو الراعي والنجوم هي القطيع، فإن النقطة المقابلة للأثر الرعوي الكوني هي الآن ليلة عذاب المسيح في حديقة المّعاناة *Garden of Gethsemane* {التي اعتقل فيها المسيح خارج القدس} (\*). ومهما يكن من أمر، فإن المسيح، بطريقة واعية بالنوع الأدبي،

(\*) لقد تحولت شخصية المسيح عيسى ابن مريم، عبد الله ورسوله، في التقاليد الأدبية والدينية الغربية عن حقيقة نبوته وأنه روح الله التي تجلّت للعذراء طهراً وخلصاً من وثنية بني إسرائيل. [الناشر].

يُعْطَى هنا الاسم "الرعوي" لدافني وشعار عصا الراعي. إنه الراعي الأسمى، والذي ينظر القمر الراعي إلى عذابه، باكياً، يحزن متبصراً وفي النهاية بيأس مأساوي<sup>(٨٨)</sup>.

وهكذا لدينا في كلا النشيدين الرعويين زوجان من الأثر الرعوي، منكسران في زاوية انحرافهما أكثر من كونهما منعكسين: أحدهما إسقاط على السماء الليلية والآخر تنوع باروكي في الأسلوب على "نوع" عصر النهضة. ومع ذلك، نحصل، في النشيد الثاني فقط (رقم ٣٩)، على صورة كاملة على ما يدعوه جرهارد ه. ليمكه G. H. Lemke "عملية تحويل أسلوبية stylization مصعّدة وعواطف كونية"<sup>(٨٩)</sup>. وفي هذا النشيد، أيضاً، يجمع فريدرش إسبي التقليد الوسيط المتأخر لـ "حب المسيح" "Jesus-Minne" إلى بعض أكثر الخصائص النوعية موضوعية في عصر النهضة للأثر الرعوي، بمثل ما يجمعه إلى موتيفات الفولكلور الألماني، من مثل Sternenschäfflein (حملان-النجم)<sup>(٩٠)</sup>. وعلى الجملة، فإن الأثر الرعوي النجمي الثاني لفريدرش إسبي ليس غريباً، بسبب خصائصه التراثية، عن المعنى العربي للمكان والحالة النفسية الرعوية الكونية - حتى لو كان اللون الأخضر العميق للمرعى العربي الليلي الكوني يصبح أزرق اللون بصورة صريحة في الأثر الرعوي الألماني<sup>(٩١)</sup>. كذلك فإن منعطف النهاية في هذا النشيد، حيث تتغير كلمة "الرعي" "grazing" إلى "الفصل" "separation" ( "فعلاً لا يرعى / ولكن يفصل" Ja nit weidet / sondern scheidet)<sup>(٩٢)</sup>، يطبع الرباط التراثي الجامع للكلمة العربية "بَيِّن" التي تعني الفصل.

إن الدليل على الإسقاط الرعوي الكوني في شعر الباروك الإسباني صورة أكثر منه قصة، وبالتالي يكون أقرب إلى النهج الشعري العربي، إن لم يكن إلى الحساسية الشعرية العربية، وهو يوجد (بصورة مختصرة على نحو مساوٍ) حيث يقدم لويس دي جونغورا عمله العزلة الأولى باستحضار زمن الربيع في شهره القمري-الشمسي أبريل، عندما يكون الثور Taurus، "المُخْتَطَفُ الزائف لاوريا... يَرعى النُجُومَ في حُشُولٍ مِنَ اليافُوتِ الأزرقِ"<sup>(٩٣)</sup>.

وئمة مثالاً، مُخْتَلِفٌ في النغمة، مُخْتَلِفٌ في المعجم الشعري، ومباشرٌ على نحو مزعج في قبضته الرثائية على الحساسية {الشعرية}، وفوق كل شيء قريبٌ بصورة مفروضة من كل من العواطف والركة التي لرعي النجوم الرثائي العربي، وهو مثالٌ يأتي، منعزلاً مرة أخرى، من مجموعة قصائد والت ويتمان أوراق العشب: وخصوصاً مريته لإبراهيم لنكولن، "آخر مرة عندما كانت زهور الليلك في الفناء مزهرة".

ليس ثمة "رعي" فعلي في الصورة الشعرية لتلك المريّة، مع ذلك، ونحن نتعامل فيها، شكلياً، مع مريّة أكثر من قصيدة رعوية. ونحن لا نزال نتحققُ كذلك، في مكان ما بين المقطوعة ٨، والتي تتصل على نحوٍ جِدٍ قريبٍ بالحساسية العربية ثابتة-النجم، والمقطوعة ١١، والتي ترجع صدى كلٍّ من نشيد الإنشاد والأناشيد الرعوية المسائية لفرجيل، من أن الفصل بين هذين النوعين ليس سهلاً ولا ضرورياً، وخصوصاً حيث تكون النجوم هي ما تعنيان<sup>(٩٤)</sup>. ويكفي أن علاقات الشاعر المتنوعة بالسموات المليئة بالنجوم وبالطبيعة الجوية لخسارته توجد، في المقطوعة ٨، منعكسةً باستغراق-كوني تخيلي عظيم، ويكفي أن هذه العلاقات تصبح من ثمّ متّحدةً وتستحضر، بصورةٍ جِدٍ ضرورية، أمثلةً مشابهة ذات حساسية عربية-النشأة، هي حينئذٍ رعوية على نحو واضح، لدى الحسناء، حسان بن ثابت، وابن شهيد، وهي في الحقيقة من نمط كُلِّها مألوفٍ للشعور:

أيها الفلكُ الغربيُّ المبحرُ عبْرَ السماءِ،

الآن أعرفُ ما لا بُدَّ أنكَ كُنْتَ تعنيه

منذُ تَمَشَّيْتُ مِنْ شَهْرٍ،

وَأَنَا أَمَشَيْتُ فِي صَمْتِ اللَّيْلِ الْمُبْهِمَةِ الشَّفَافَةِ،

وَأَنَا أَرَاكَ تُرِيدُ أَنْ تُفْضِي إِلَيَّ بِشَيْءٍ وَأَنْتَ تَمِيلُ

إِلَيَّ لَيْلَةً بَعْدَ لَيْلَةٍ،

وَأَنْتَ تَتَدَلَّى مِنَ السَّمَاءِ كَمَا لَوْ كُنْتَ إِلَيَّ

جانبي، ( في حينَ كانتِ النُّجُومُ الأخرى تَنْظُرُ )  
وَتَحْنُ تَنْجُولُ مَعَا عِبْرَ اللَّيْلَةِ الْمَهِيَةِ، ( وَذَلِكَ لِأَنَّ )  
شَيْئاً مَا أَعْرِفُهُ حَالَ دُونَ نَوْمِي، )  
وَاللَّيْلَةُ تَتَقَدَّمُ، وَكُنْتُ أَرَى عَلَى حَاقَةِ  
الْعَرَبِ كَمْ كُنْتُ مَلِيحاً بِالْوَيْلِ،  
وَأَنَا أَقِفُ عَلَى الْأَرْضِ الْمُتَرَفِّعَةِ ذَاتِ النِّسِيمِ  
فِي اللَّيْلَةِ الشَّافِقَةِ الْبَارِدَةِ بِاعْتِدَالِ،  
وَكَأَنِّي كُنْتُ أَرَعَاكَ حَيْثُ مَرَرْتُ وَغَبْتُ فِي  
أَدْنَى سَوَادِ اللَّيْلِ،  
وَرُوحِي قَدْ غَرَّقَتْ فِي مَتَاعِهَا غَيْرَ رَاضِيَةٍ،  
حَيْثُ كُنْتُ أَيُّهَا الْفَلَكُ الْحَزِينُ،  
مُغْرِباً، مُتَلَاشِياً فِي اللَّيْلِ، وَقُدِّتْ (٩٥).

وقد طور الإسباني أنامونو، "النسري-الأسدي" شاعر "المنظر الطبيعية للروح"،  
استعارة رعية كونية بصورة واضحة، ذات تَعَقُّدٍ شبه-باروكي وهي تقريباً مساوية  
لاستعارة فريدرش إسبي. ففي قصيدته بعنوان في مقبرة في مكان ما في قشتالة،  
يختار، هو أيضاً، وقتَ الشفق الموجود في النشيد الرعوي العاشر لفرجيل، أكثر الأوقات  
رعية. ولكن أنامونو شاعر دراما عالية وذو نزعة طبيعية "مفاهيمية": فالصليب فوق  
المقبرة، حيث يسود التناقض الظاهري المميز لأنامونو عن "الصمت الخالد { لحديقتك }"  
(el silencio immortal de tu cercado)، مُشَبَّهٌ بِكَلْبٍ مُخْلِصٍ يَظُلُّ مِثْلَ حَارِسٍ لَا  
يَنَامُ أبداً، مراقباً قطع الموتى، الذين يَرْعَوْنَ معاً، مثل النعاج، أو بوصفهم حقاً نعاجاً،  
مدبجين على السماء.

وَمِنْ سَمَاءِ اللَّيْلِ، الْمَسِيحُ،  
السَّيِّدُ الرَّاعِي،

بِعُيُونٍ تَشْعُ وَمِیْضاً

يُعَدُّ مِنْ جَدِيدٍ قَطِيعَ النُّعَاجِ (٩٦)

إن الإسقاط الكوني للاستعارة الرعوية مقلوب في هذه الحالة، أو بالأحرى، يصبح استعارة مقابلة من تحولات من قطيع محظور *rebano acorralado* إلى أخرى، بين السماء والأرض. وهكذا يصبح الصليب، وهو يدخل المجال "الرعوي"، كلب راعٍ، وتأخذ عيون المسيح (\*) المراقبة وظيفه الراعي. ولكن النجوم نفسها يجب كذلك أن تُرى في الإسقاط الآخر - إسقاط القطيع في "الصمت الخالد" الكوني.

لقد كان مُتَوَقَّعاً مُتَوَقَّعاً كلياً من نوع أدبي قوي مثل الاثر الرعوي أن يشارك في الاستيعاب الشعري للالفة المَرْتَبَةِ المُكْتَسِبَةِ بصورة جديدة مع المناظر الطبيعية الفعلية للكون. وهذا هو الغرض الشعري لدايان أكرمان الواضح فعلاً في عنوان مجموعتها الشعرية الكواكب: قصيدة رعوية كونية، والتي تُعَدُّ بالالتزام بالـ "نوع". ويتحقق هذا الوعد في الحقيقة وإن لم يتعد موضوعية الرؤية الميثوثة برقة ورهافة فنية في المجموعة. ومع ذلك، فالنتيجة الشعرية تختص بالانشودة الرعوية، وليس بالمرثية. وفي قصيدة بعنوان المَرِيخ نقرأ:

إِذْ هَذَا هُوَ الْمَكَانُ حَيْثُ يَقَعُ الْفَرْدَوْسُ،

شِمَالُ جَزِيرَةِ أَطْلَنْتِسْ تَمَاماً،

عَلَى الْجَانِبِ الْإِبَعْدِ مِنْ بَرْسُومِ Barsoom:

بِأَسَةِ مَخْمَلِيَّةٍ، حَيْثُ الْبَرَاكِينُ

تُغَطِّي بِقُبَّةٍ عَلَى نَحْوِ رَقِيقٍ مِثْلَ صُحُونِ الْفَنَاجِينِ (٩٧).

إن شعراً كهذا لم يختبر بعدُ الحبسُ المأساوي للكون، كَوْنَهُ كَشَفَ عَنْهُ النُّقَابَ دُونَ غَزْوِهِ؛ فَلَا يَبْدُو أَنَّ فِيهِ مُتَسَعاً لِّلْمَرْتَبَةِ، كَمَا لَا يَبْدُو بَعْدُ أَنَّ الرَّاعِيَّ the pastor حَاضِرٌ فِيهِ.

(\*) انظر التعليق الوارد ص ٣١٨. [الناشر].



### هوامش الفصل الرابع

- ١- ج. د. كارليل J. D. Caryl، نماذج من الشعر العربي: من أقدم أزماته إلى أقول عصر الخلافة، ط٢ (لندن: ت. كاديل، ١٨١٠م)، ص ٤. (وكلود لوران C. Lorrain اسم مستعار لكلود جيليه C. Gellie (١٦٠٠-١٦٨٢م)، رسام فرنسي، متخصص برسم المناظر الطبيعية المثالية، ومعروف برهافة تصويره للضوء-المرجع).
- ٢- يتكلم السير وليام جونز W. Jones عن معلقة ليبد بوصفها "رعوية خالصة، وإلى أبعد حدٍ مثل (قصيدة) اليكسيس Alexis لفرجيل، وإن كانت أجمل منها بكثير، لأنها أكثر اتفاقاً مع الطبيعة" (قصائد [أكسفورد: مطبعة كلarendون، ١٧٧٢م]، ص ١٨٤).

٣- كارليل، نماذج من الشعر العربي، ص ٤.

- ٤- لا يعني هذا بالضرورة أن كفاءة مصطلح "رعوي" من حيث هو نمط أدبي شائع تظل غير معترف بها اليوم. فكتاب وليام إيمبسون W. Empson بعض صور الأثر الرعوي (نيويورك: نيو دايركتشنز، ١٩٦٨م) يكفي وحده لإثبات خطأ هذا النفي التصنيفي.

٥- من كتاب فن الهوى لأوفيد (1.13.40) وهو كذلك من ترجمة مارلو نفسه (أوفيد، فن الهوى [فيلادلفيا، ١٩٠٢م]، ص ١٣٤-٣٥). وبضمن مارلو تحويره لبيت أوفيد بعبارة أقل درامية في دكتور فاوست، 5.2.

٦- انظر أدناه، في هامش رقم ٤٣.

- ٧- ضَمَّنَ فرأي لويس دي ليون F. L. de León الإبيودة ٢ لهوراس مرتين، إحداهما عبر الترجمة المباشرة ("طوبى لمن يبنأ بنفسه عن التزاوجات، / مثل أولئك الغابرين، / فلا يكلف نفسه بفلاحة مزارعه") ("Dichoso el que de pleitos alejado, / cual los del tiempo antiguo, / labra sus here-dades no obligado") ومرة أخرى في [قصيدته] الأكثر حرية في انجذابها إلى الأصل، والأكثر تأثيراً على نحو يؤبه له، وهي بعنوان أغنية حياة العزلة Cancion de la vida solitaria: (ترجمة عربية للمؤلف).

كم هي مريحة!

حياةٌ من يهربُ من ضجة الدنيا

ويَمُرُّ في سبيل مُخْتَفٍ

مُرفيه الحكماء الأَقْلَاءُ

مِمَّنْ احتواهم العَالَمُ:

!...

وفي هذه القصيدة، أيضاً، لا تزال ذكرى ما "حول الحكيم المسلم، القائم على مرمر مجزَّع"، "del sabio Moro, en jaspes sustentado." ذكرى حيّة. انظر فرأي لويس دي ليون، الأشعار الكاملة، تحرير جويليرمو سيريس (مدريد: كلاسيكوس تاوروس، ١٩٩٠م)، ص ٣١٦ و٣٥٣ على التوالي. انظر كذلك

جبلبرت هايت G. Highet، التقليد الكلاسيكي: التأثيرات اليونانية والرومانية في الأدب الغربي (اكسفورد: مطبعة جامعة اكسفورد، ١٩٧٠م)، ص ٢٤٥. «والإبيودة شكل من اشكال القصيدة الغنائية، لدى شاعر مثل هوراس، يتبع فيه بيتٌ قصير بيتاً أطول - المترجم».

٨- يوهان هوزينجه J. Huizinga، الرجال والأفكار (نيويورك: هاربر تورشيوكس، ١٩٧٠م)، ص ٨٤، ٨٥. انظر كذلك إيمسون، بعض صور الأثر الرعوي.

٩- يقع وردزورث، في تأملاته الرعوية الخاصة، على فكرة اللاوعي بالسعادة الرعوية:

وهكذا نحن نُحِبُّ، غيرَ عارفين بأننا نُحِبُّ،  
وتشعرُ، غيرَ عارفين من أين تأتي مشاعرنا،  
وذلك فقط لكي ينه إلى خارجية منظوره الخاص:  
هذا، واحسرتنا!

لَمْ يَكُنْ سِوَى حُلُمٍ؛ فَالْأَمَانُ قَدْ هَعَثَتْ كُلَّ  
تِلْكَ النِّعَمِ الْأَخْفِ.

ولهذا فإن السعادة الرعوية البدائية حالة وجودية. ولا يدركها أو يفهمها إلا الشاعر بوصفه مشاهداً، أو حتى بوصفه شاهداً على ماضيه الخاص وقد استعاده تذكراً. ولهذا لم يُعَدِ الشاعر راعياً. لقد فُتِدَ حقاً سعادته وبراهته: إنه يعرف أنه منعكس على ذاته - ونزوعٌ إلى الحزن. انظر المقدمة *The Prelude*، الكتاب ٨، الأبيات ١٧٠-١٧١ و ٢٠٣-٢٠٥.

١٠- هومر، الأوديسة، 4.561-68.

١١- بانوفسكي E. Panofsky، المعنى في الفنون المرئية، ص ٣٠. إن «اكتشافَ المساء» بطبيعة الحال، هو إعادة صياغة لعبارة أوسكار وايلد «فساد الكذب» "The Decay of Lying" (١٨٨٩م): "في الوقت الحاضر يرى الناس الضباب، ولكن ليس لأنه ضباب، ولكن لأن الشعراء والرسامين قد علّموهم أسرار فتنة تأثيرات كهذه". لقد كان فرجيل بطريقة بارزة شاعراً من هذا القبيل. ويلاحظ بارتليت جياماتي A. Bartlett Giamatti في «قصيدة» أوفيد فاستي *Fasti* (التي تصف الاحتفالات الرومانية واصولها الأسطورية) مقياساً للحزن نفسه [وذلك] بالتخلي عما كان حديقة/جنة مثالية. "إن تخسر جنة فهذا رمز خارجي صحيح لعدم تكيف الإنسان الداخلي وعدم راحته. (الفردوس الأرضي والملحمة في عصر النهضة [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٦٦م]، ص ٤٢). «ولوشوس كرونجيتيوس سينسيناتوس Lucius Quinctius Cincinnatus ٩٥١٩-٤٣٨ ق.م. الجنرال الروماني ورجل الدولة الذي يُنظر إليه بوصفه مثلاً للفضيلة البسيطة؛ وديكتاتور روما خلال أزميتين (٤٥٨ ٤٣٩)، اعتكف في مزرعته عقب كل منهما - المترجم».

١٢- ألكسندر هايدل A. Heidel، ملحمة جلجامش ونظائرها {في} العهد القديم (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٦٥م)، ص ٦٨.

١٣- لا يزال هذا المفهوم العتيق حياً في إشعيا ١١: ٦-٩. انظر كذلك و. روبرتسن سميث W. R. Smith، دين الساميين (نيويورك: مريدان بوكس، ١٩٥٧م)، ص ٣٠٧. وينبغي أن نلاحظ كذلك أن كلاً من "سيد الحيوانات" الشاماني والسيد الراعي يخرج من خلفية جنة عدن. {والشاماني نسبة إلى الشامانية shamanism وهي دين بدائي من أديان شمالي آسيا وأوروبا، يتميز بالاعتقاد بوجود عالم محبوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف وبأن هذا العالم لا يستجيب إلا للشامان. أما كتاب سميث فقد ترجم إلى العربية؛ انظر عبد الوهاب غلوب، مترجم، ومحمد خليفة حسن، مراجع ومقدم، محاضرات في ديانة الساميين [القاهرة: المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٧م]، انظر هنا ص ٣٢٧ - المترجم}.

١٤- نشيد الإنشاد ١٢.

١٥- جيامتي، الفردوس الأرضي، ص ١٣-١٤ (انظر كذلك الهامش رقم ١١ السابق)؛ وهايت، التقليد الكلاسيكي، ص ١٦٣-١٦٥. {وقد كتب لونغجيوس دافني وكلوي حوالي ١٠٠ أو ٢٠٠ بعد الميلاد، وعدّها النقاد تحفة مهمة، أرهست بالرواية - المترجم}.

١٦- يلحظ جيامتي، "في الحقيقة، لن يكون أمراً غير عادل أن نقول إن الشعراء المسيحيين نهبوا الفردوس كي يزينوا الفردوس الأرضي" (الفردوس الأرضي، ص ١٥). أو، كما يمكن أن تضيف جين سيزنيك Jean Seznec، خلال القصة الأليجورية، "ليست كل الميثولوجيا أكثر من - أو تتظاهر بأنها ليست أكثر - من نظام أفكار مقنن، فلسفة سرية". وهذا يعطي القصة الأليجورية بعداً جذلياً غير محدود (جين سيزنيك، بقاء الآلهة الوثنية: التقليد الميثولوجي ومكانته في المذهب الإنساني وفن العصور الوسطى، ترجمة باربارا ف. سيشن [برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٢م]، ص ٣٢١).

١٧- ترجمة قصيدة كلوديان عن العرس والتي استخدمها جيامتي هي من طبعة مكتبة لوب الكلاسيكية. انظر مناقشته في كتابه الفردوس الأرضي، ص ٥٠ وما بعدها.

١٨- جيامتي، الفردوس الأرضي، ص ٥٣.

١٩- السابق، ص ٦١.

٢٠- "Je fui liez e baux joianz; / Et sachiez que je cuidai ester / Por voir en parevis terrestre".

(جوميه دي لوري وجان دي ميونج، رواية الوردة [باريس: مكتبة فيرمين-ديدو وشركاه، ١٩٢٠م]، مج ٢، ص ٣٣، الأبيات ٤٣٦-٤٣٧؛ الترجمة في جيامتي، الفردوس الأرضي، ص ٦٢). {ورواية الوردة هي قصة حب شعرية فرنسية، من نط القصة الأليجورية، كتب الجزء الأول منها، في ٤٠٥٨ بيتاً، جيوم دي لوري Guillaume de Lorris في الفترة ١٢٣٠-١٢٤٠ تقريباً، وتشمل "فن الحب" على مثال أوفريد. وكتب جان دي ميونج Jean de Meung الجزء الثاني، في حوالي ١٨ ألف بيت في الفترة

١٢٧٥-١٢٨٠م، وفيه يحمل على حُب القصور (البلاطي) بلغة فلسفية ويسخر من مجتمع زمنه. وفي رواية الوردة يكون العمل مكتوباً برمته من وجهة نظر الرجل، وتكون المرأة هي الوردة. وتتخذ الشخصيات أسماء رمزية مثل "اللطيف" و"النظرات الحلوة". في الجزء الأول يجد الشاعر الوردة ويرغب في اقتطافها فيقع ضحية لإله الحب الذي يعلمه قواعد الحب الرفيع، ورغم جهوده بفشل في الحصول عليها ويقنعه العقل بالعدول عن مواصلة طلبها. هذا ما حدث في الجزء الأول. ولكن الجزء الثاني يستطرد على نحو فكري قروسطي، ويتوجه إلى عامة الجمهور من وجهة نظر برجوازية. ولكن كما تدخلت "الشفقة" و"فينوس" لتسمح للشاعر في الجزء الأول بقبلة بين الشاعر والوردة تندخل الطبيعة في الجزء الثاني ونصّد شعلّة فينوس نجمة "الخطر" و"العار" و"الرغبة" فيظفر العاشق بالوردة. (انظر جلين بير Gillian Beer، الرومانس، موسوعة المصطلح النقدي، مج ٣، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، [وفي المجلد نفسه ثلاثة كتب عن مصطلحات: الواقعية، والدرامة والدرامي، والحبكة، بيرسوت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م]، ص ١٨١-٢١٤). و(انظر كذلك ماريا روزا مونيكال، الدور العربي في التاريخ الأدبي للقرون الوسطى (تراث منسي)، ترجمة صالح بن معيض الغامدي، [الرياض: جامعة الملك سعود، النشر العلمي والطابع، ١٩٩٩م]، ص ٢٤٧-٢٤٨)، حيث يورد المؤلف تعريفاً وافياً برواية الوردة، أفندنا منه هنا كذلك. ومن المهم أن نورد هنا تعليقاً لنورثروب فراي N. Fry، في سياق تناوله لـ"التنوع الثاني: الحديقة" في الكتاب المقدس (التوراة هنا). يذكر فراي في سياق الإعلاء (أو التسامي) الذي يتميز به الحب البلاطي وانتصار الحب فيه على الموت، عبر استمرار الحب في حب محبوبته بعد موتها، أن هناك كذلك شعر حب كثيراً ذا سمة غير إعلائية بصورة نسبية، ويعطي مثلاً هنا من رواية الوردة The Romaunt of the Rose. فهي تنتهي باغتصاب امرأة على أحد الأبراج بصورة واضحة في بفتحها العامة إلى درجة أن مترجماً فيكتورياً طمس ما تقوله القصيدة من أجل استنتاج مخفّف. وفي الحقيقة يمكن أن يقال إن يقال إن الشعراء القروسطين الذين أصروا على إضافة إيروس (إله العشق) إلى تقليد ثقافي قد كان يفضل ألا يكون فيه هذا الإله: فهم اعتمدوا على فرجيل وأوفيد، وعلى أفلاطون بعد أن تمّ اكتشاف محاورات الحب لديه على يد فيشنتو Ficinto وآخرين في القرن الخامس عشر. (انظر نورثروب فراي، كلمات ذات نفوذ: كونه دراسة ثانية لـ"الكتاب المقدس والأدب"، [سان دييجو، ونيويورك، ولندن: هارفست، وهار كورت براس جوفانيفيتش، ناشرون، ١٩٩٠م]، ص ٢٠٧) المترجم.

٢١- وهكذا يقول القديس خوان دي لا كروت {سانت جون الصليبي} Saint John of the Cross {الشاعر الصوفي الرئيس في الأدب الأسباني في القرن السادس عشر، حيث كان التعبير الغنائي عن الصوفية يمثل جانباً مهماً من الأدب الإسباني حينئذٍ}: لا أدري أين دخلت/ لكن حين رأيته هناك/ دون أن أدري ما مكاني/ أدركتُ عظام الأمور/ لكنني لن أبوح بمشاعري/ فقد غدت لا أدري "Yo no supe donde entraba, / pero, cuando allí me vi, / sin saber donde me estaba, / grandes cosas en-

لاكروث، سيرة ذاتية غير منشورة للقديس، اعدّها كريستوجونو دي خيسوس، Crisógono de Jesús، ط ٣، تحرير لوييتشينو سي. س. سكرامنتو وماتياس دل نينو اليسوع (مدير: مكتبة أوتوريس كريستيانوس، ١٩٥٥م)، ص ١٣١١.

٢٢- ويلفت سي. س. لويس C. S. Lewis الانتباه إلى أن مثال الحب البلاطي، داخل تَمَيُّز مثل هذا، يجب، أيضاً، أن يكون "غير حقيقي" (أَمْثُولة الحب: دراسة في التقليد الوسيط [نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧١م]، ص ١٥١-١٥٣).

٢٣- العنوان الكامل هو جنة موصدة في وجوه الكثرة، وحدائق مُفَتَّحة في وجوه القلة وقد نشر مع {كتاب} حطام أدونيس Los fragmentos del Adonis (١٦٥٢م) في أعمال فُون بَدرو سوتو دي روخاس Obras de Don Pedro Soto de Rojas، تحرير أنطونيو جالبجو موريل (مدير: ١٩٥٠م)، ص ٣٨٥-٤٢٨. هناك كذلك مقالة جميلة بقلم جارتيا لوركا عن طبيعة شعر غرناطة الذي يستمد مغزاه من بَدرو سوتو دي روخاس وعنوانه الموحي (فيدريكو جارتيا لوركا، الأعمال الكاملة [مدير: أجويلار، ١٩٥٤م]، ص ٣-٧).

٢٤- قصائد ميشيل فراهيوت (لندن: روتلج وكيجان بول، ١٩٥٣م)، مج ١، ص ٢٠٦، الأبيات ١٠١-١٠٤.

٢٥- إن التطور العظيم للموضوعة المتصلة باكتشاف العالم الجديد هو فحسب بداية لتحقيق نتائج أدبية.

٢٦- ميجيل دي سرفانتس سافيدرا، الشريف الألعى فُون كِيخوته دي لا مانشا El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha، كلاسيكوس كاستيلانوس، ط ٨ (مدير: إيسابا-كالبيا، ١٩٦٤م)، ج ١، الفصول ١١-١٤.

٢٧- فرجيل، أناشيد وعوي، تحرير روبرت كولمان (كمبردج: مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٧٧م)، ص ٦٩ (النشيد 10.35).

٢٨- يَطُورُ إروين بانوفسكي، في مقالته "كذلك أنا في أركاديا Et in Arcadia Ego: بوسان والتقليد الرثائي"، موضوع الخطأ العمدي تقريباً في تفسير الإمبرجمة الرثائية المفضلة (المعنى في الفنون الرثائية، ص ٢٩٥-٣٢٠). ويحدوني الإغراء إلى اقتراح أن سوء التأويل المستمر لشعار كذلك أنا في أركاديا يمكن أن يكون قد حدث تحت تأثير العبارة الفرجيلية "ليتنى كنتُ واحداً منكم" *utinam ex vobis unus vestrique fuisset* (النشيد الرعوي 10.35)، والتي كانت تتطلب تحقق الرغبة الرعوية. ومن الطرف كذلك أن نلاحظ أن التناول طبق الأصل تقريباً للشعار "الحقيقي" أنا أكون في أركاديا يوجد في لوحة المُنَحَّات الفارسية. انظر، على سبيل المثال، صورة المجنون على قبر ليلي في مخطوطة مكتوبة للإسكندر، سلطان شيراز (١٤١٠م) (ديفيد تالبوت رايس D. T. Rice، الفن الإسلامي [لندن: تاميس وهudson، ١٩٦٥م]، ص ٢١٦).

٢٩. ماله دلالة أن سرفانتس ينهفي أن يتكلم عن المشاة وعلى نحو دقيق في الاستطراد الرعوي لكيشوت (ج ١، الفصل ١١، ص ٢٥٣-٢٥٤).

٣٠. تشمل المشاة labyrinth في هومر بوصفها أرضية للرقص. ويمكن أن يكون هذا أول تمثيل أدبي موثق لمشاة رمزية. ومن هذه الرقصة على طول طريق المشاة يمكن أن تكون الكاتدرائيات القوطية قد طوّرت ما يسمى طُرُق القدس chemins de Jerusalem. وهكذا يمتزج الرمز والتزيينية مع تأثيرية مساوية في التصميم المتممّ المكسو بالآجر على أرضية كاتدرائية تشارتره Charters {أو "شاهرت" عاصمة منطقة Eure-et-Loir في شمال وسط فرنسا، مشهورة بكاتدرائيتها التي تعد تحفة في الفن المعماري القوطي}، وقد وجدت مشاهدات مشابهة من قبل في صحتي كاتدرائيتي Reims {مدينة في شمال فرنسا على نهر فيسل Vesele} وAmiens {مدينة في شمال فرنسا على نهر السوم Somme، وتتميز، مع ريمز، بهاتمي مثلال أفضل الأمثلة الفالقة للاسلوب القوطي العالي في كاتدرائيتيهما اللتين بُنيتا خلال القرنين ١٣ و١٤}. ويشكّل مركز المشاة بالوردة الصوفية. وتقدّم الروح عبر المشاة إلى الوردة هو بالتالي كذلك حجّ رمزي منير للذكريات والعواطف إلى الأرض المقدسة. وطبقاً لهانس يانتسن H. Jantzen، مع ذلك، نحن لا نعرف بأي درجة من اليقين ما إذا كانت هذه المشاهدات تمثل حجاً أي مغزى ديني، "كما يُظنّ أحياناً". انظر الأسلوب القوطي العالي: الكاتدرائيات الكلاسيكية في تشارترز، ريمز، أميان، ترجمة جيسمس بالمز J. Palmes (نيويورك: بانثون بوكس، ١٩٦٢م)، ص ٨٣-٨٥. من بين أولئك الذين "يفترضون" معنى رمزياً - ذا صلة طقوسية / دينية - بالنسبة إلى هذه المشاهدات وعلاقتها بالأحداث الهومرية ديتير هانيبو D. Hennebo، الذي يعتمد على أ. جرسباخ. انظر ديتير هانيبو، حدائق العصور الوسطى (هامبورج: دار نشر بروشيك، ١٩٦٢م)، ص ١٠٥. وأظن أن أحدث تناول لهذه المسائل الخاصة بالمشاة وأشمله هو عمل بينيلوب ريد دووب P. R. Doob. فكرة المشاة من العصر القديم الكلاسيكي إلى العصور الوسطى (إيثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، ١٩٩٠م)، انظر خصوصاً الفصلين الثاني والخامس.

٣١. أبو الفرج الأصبهاني، كتاب الأغاني، تحقيق إبراهيم الأبياري (القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩م)، مج ٢، ص ٤٢٩ (ومن الآن فصاعداً يشار إليه على هذا النحو الأغاني [دار الشعب])؛ ومجنون ليلي، ديوانه (ط. القاهرة)، ص ٢٣٨. ومن أجل مناقشة عن الشخصية وقصة المجنون كما هي في الأغاني، انظر ميكيل وكيمب Miquel and Kemp، المجنون ويلي، وخصوصاً ص ٢١٣-٢٥٦.

٣٢. الأصبهاني، الأغاني (دار الشعب)، مج ٢، ص ٤٣٠.

٣٣. المجنون، ديوانه (ط أنقرة)، ص ٤٥؛ والمجنون، ديوانه (ط القاهرة)، ص ١٦٤.

٣٤. من أجل إعطاء هذه الصورة الخاصة حقها الكامل، يجب ألا نغفل عن حقيقة أن إشارة شاعر أموي على نحو خاص إلى محبوبته بوصفها ساكنة على جبل عالٍ، غير يمكن تسلفه يستثير أولاً وقبل كل شيء الصورة "الرعوية" للمحبة بوصفها ظبية جبلية.

٣٥- ابن الدميني، ديوانه، ص ٩٧-٩٨.

٣٦- السابق، ص ١٧٢.

٣٧- المجنون، ديوانه (ط انقره)، ص ٦٤. وفي طبعة القاهرة بتحقيق فرّاج (ص ٨٥-٨٧) يرد هذا الموتيّف برواية مختلفة اختلافاً طفيفاً، بعيداً عن كونها ممتدة من خلال تكرار لتتويجاتها بوصفها عنقودين: موضوعياً topical واسلوبياً. وثمة رواية ثالثة في شكل قصيدة "أخرى" - بالنظر إلى ترتيب الموتيّفات فيها - في الأغاني (دار الشعب)، ص ٩٣، ص ٣٤٠٣، حيث يشكل هذا الموتيّف اكتمال القصة أكثر من مطلعها. ومع ذلك، فهي ليست منسوبة هناك إلى المجنون بل إلى "أعرابي" ("رواه [الخبر] إسحاق عنه ولم يذكر اسمه والناس يغلطون فينسبونه إلى كثير ويظنونه من قصيدته التي أولها:

خليلي هذا رسم عزة فاعقلا      قلوبكما ثم أبكيا حيث خلّت

وهذا خطأ". [انظر الأغاني، ط ٢، تحقيق سمير جابر (بيروت: دار الفكر، د. ت) ج ٩، ص ٣٢١] المترجم. ويقال: إنها كانت موضع تفضيل من قبل الخليفة الواثق (ص ٣٤٠٢). وأشكر الأستاذ عز الدين إسماعيل لمساعدته إلهي على توضيح هذه الأبيات.

٣٨- ابن خفاجة، ديوانه، ص ٣٣٣. إن السمة الغنائية التي أدركها ابن خفاجة في أبيات المجنون هي بالتالي شيء تدبّر به قصيدة المجنون إلى الرفافة الموضوعية والأسلوبية في صياغة الشعراء الأقدمين، من مثل "النديم" متمم بن نويرة اليربوعي (المفصليات [لجال]، ص ٥٤١-٥٤٢، القصيدة ٦٧):

|   |  |
|---|--|
| فَمَا وَجَدَ أَطَارَ، ثَلَاثَ رَوَائِمِ       | أَصْنَنَ نَجْرًا مِنْ حُورٍ وَتَصْنَعَا          |
| يُذَكِّرُنْ ذَا الْبَيْتِ الْحَزِينَ بِبَشِهِ | إِذَا حُنَّتِ الْأُولَى سَجَعْنَ لَهَا مَعَا     |
| إِذَا شَارَفَ مِنْهُنَّ قَامَتْ فَسَرَجَعَتْ  | حَنِينًا فَأَبْكَى شَجْوَهَا الْبَرْكَ أَجْمَعَا |
| بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ قَامَ بِمَالِكِ      | مُنَادٍ بِصِيرَ بِالْفِرَاقِ فَاسْتَعَفَا        |

في قصيدة متمم بن نويرة، بدلاً من "أعرابية" والتي تعني بالإضافة إلى "فتاة بدوية" ناقة نشأت بالبادية". نجد ثلاث "أطار" وهي نوق يعططن على حُورٍ واحد. وهكذا، أيضاً، تقارن الخنساء، وهي شاعرة لا تزال توصف بأنها شاعرة جاهلية على الرغم من تاهلها بوصفها مخضمة، بين أساها على فقد أخيها صخر وحزن ناقة "عجول"، تنوح على فقد وليدها، وحيرتها تجاه "البو" وهو الحور، وقيل جلد يحشى تبناً أو ثماماً لتعطف عليه الناقة إذا مات ولدها ثم يقرب إلى أم الفصيل لترامه فتدّر عليه. (تماضر بنت عمرو بن الحارث بن عمر الخنساء، ديوانها، رواية الشيباني، تحقيق أنور أبو سويلم [عمّان: دار عمّار، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٨م]، ص ٣٨٥-٣٨٥ [الأبيات ١١-١٤]). وتؤسس مثل هذه السوابق "الكلاسيكية"، في المقام الأول، جذور هذا الموتيّف الرثائية الثابتة، وحتى الشبيهة بالترنيمة الجنائزية dirge، وهذا ما يشرح تشابه النغمة بين "أعرابية" المجنون الرعوية والدلالة الرثائية المتجذرة في كلٍّ من "الأطار" الثلاث و"العجول". وهكذا يمكن لقصيدة المجنون أن تنبني بسهولة على نوق متقمصة عاطفية {للمشاعر

الإنسانية لدى الشعراء الأقدمين، وإن تكن الآن محوَّلة إلى عذره بدوية ومنقولة إلى سياق نسيبي-غزلي. أما بالنسبة إلى ابن خفاجة فهو مفسرٌ حقيقي لتقليد كلي: إنه يسمح لنا بأن نرى بوضوح أنه في الحقبة الجاهلية للفاخرة وفي جيل "الندمان"، كان الشعراء قد تكلموا عن أرواحهم من خلال رمز الناقة. ويمكن كذلك أن نجد الموتيف نفسه، سواء بصورته الموضوعية topical وفي صياغته المخصوصة من خلال التضمين الممتد «التشبيه المستدير» لدى شاعر مخضرم من قبيلة هذيل، ساعدة بن جؤبة، حيث نقابل، بدلاً من الناقة اليائسة، غزالة، "أُمٌ خِشْفٌ" (مُغَزَل) (ديوان الهذليين [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م] صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب، ١٩٤٥-١٩٥٠م)، مج ٢، ص ٢١١-٢١٤، الأبيات ٥-١٤). وبهذه الصورة يدخل الموتيف إلى ذخيرة الموتيفات الأموية عبر الشاعر عبد الله بن الدمينه (ديوانه، ص ٥١). وعودةً إلى الناقة، فإن الموتيف بصياغته المخصوصة يظهر في أبسط أشكاله. وربما كان أقدمها -في معلقة عمرو بن كلثوم، البيت ١٥ (الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٣٨٤). وبخصوص كمال السيموطيقا الرثائية لـ "الأطَّار الثلاث" لدى متمم بن نويرة والصلة الرمزية القوية بينها وبين موتيف الأثافي، في الأطلال، انظر دراستي، "نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع في النسيب"، في س. ستيتكيفيتش، محررة، توجهات جديدة، ص ٨٩-١٠٥.

٣٩- جولدتسيهر، "ملاحظات حول الشعر العبري الجديد"، الدورية اليهودية ربع السنوية ١٤ (١٩٠٢م): ص ٧٣٤-٧٣٦.

٤٠- لا يضيف جوستاف إي. فون جرونباوم، على الرغم من تقديره لجمال هذا الموتيف وتكرار حدوثه، شيئاً إلى إشارات جولدتسيهر النصية سوى قائمة معتبرة من الأمثلة. وتعدّ هذه الإضافة كافية في حدّ ذاتها مادام انتباه الباحث الشخصي بالموتيف هو الشيء المقصود. ومع ذلك، فإن ملحوظة مثل قوله "ورد هذا الموتيف على ما يبدو في المعالجة الشخصية نسبياً وورد إلينا من المصنف الجاهلي (الوثنى) والعصر الإسلامي في بعض المواضع ذات الجمال الملحوظ" تفشل في أن تأخذنا فيما وراء مرحلة الاهتمام بوضع قوائم لموتيفات مُصنَّفة (النقد وفن الشعر: دراسات عن تاريخ الأدب العربي [فيسبادن: أوتو هاراسوفيتز، ١٩٥٥م]، ص ٣١).

٤١- لطفي عبد البديع، عبقورية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م)، ص ١١٣-١١٤.

٤٢- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث (عمّان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م)، ص ٣٨. "وقد وردت ملحوظة عبد الرحمن في الفقرة الخامسة من الباب الأول (الصورة الجاهلية في إطار الموضوع)، والفقرة بعنوان "الصورة والإنسان الزارع"، وقد وضع المؤلف علامة هامش (\*) في نهاية هذا العنوان وذكر في الهامش الملحوظة التي أوردها صاحب صبا نجد، ويكشف هذا الوضع الأصلي لملحوظة عبد الرحمن قيمة ملحوظة ستيتكيفيتش بصورة أكبر. ومن الجدير بالذكر هنا



يضاً أن الدراسات العربية المعاصرة عن النجوم والكواكب في الشعر العربي القديم والحديث على السواء اقتصرت على إشارات مثل إشارات عبد البديع وعبد الرحمن وكتاب ليحيى عبد الأمير شامي عن النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي، [بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٢م]، وقد وقف عند حدّ جمع مادة في الموضوع واهتم بالجانب "الفلكي" للموضوع على حساب الجانب الإبداعي والنقدي الأدبي. وقد أجزت إحدى طالباتي مؤخرًا رسالة ماجستير في هذا الموضوع، مشيرة إلى معظم الدراسات السابقة المهمة في الموضوع ومنها الفصل الراهن الذي قرأته. انظر أمينة عبد الرحمن المسهر، النجوم والكواكب في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠-١٩٥٥م) [الرياض: كلية الآداب، جامعة الملك سعود، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٠م] - المترجم.

٤٣- النابغة الذبياني، ديوانه، ص ٩.

٤٤- عن مريثة مهلهل بن ربيعة، انظر شيخو، شعراء النصرانية، مج ١ (الجاهلي)، ص ١٦٣-١٦٤.

٤٥- الخنساء، ديوانها، ص ٢٩٠، البيتان ٢-٣.

٤٦- السابق، ص ٣٨٨.

٤٧- السابق، في البيت ٢٢، اخترت الرواية التي يكون فيها "ابن نهيك" المفعول به المباشر للمفعول "نعى" و"أخو ثقة" هو الفاعل للمفعول "نعى".

٤٨- أبر تمام، ديوانه، مج ٣، ص ١٦٠-١٦١. {وقد ورد البيت في شرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨م، ج ٢، ص ٣٩١، هامش ٤، تعليقاً على بيت لأبي تمام، سوف يرد ضمن غيره في الهامش ٦٤ أدناه. وقد ذكر في شرح الصولي قوله: وهذا مثل قول عدي". ولم أجده في ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعبيد [بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر والتوزيع، ١٩٦٥م]. وثمة بيت آخر لأم الهيثم بنت الأسود النخعية (وهي التي أحرقت جيفة قاتل علي بن أبي طالب في بعض الأقوال). وقد قيل لها: ما حالك؟ فقالت:

نَحْنُ نَفْسُ مَنْجِي وَنَبَا رُقَادِي      وَكَيْلِي مَا يَقْبِرُ مِنَ السَّهَادِ  
أَرَأَيْتُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتُ نَعَشٍ      وَلَوْ أَسْتَطِيعُ كُنْتُ لَهُنَّ حَادِي

ذكره الأصبهاني في معاضرات الأدباء، وكنا قد اقتبسنا البيت الأخير نقلاً عن شامي، النجوم في الشعر العربي القديم، ص ٢٢٥، في شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الطعائن نموذجاً، ط [الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٩٩٨م]، ص ٧٧. ومن الطريف هنا أن نلاحظ أن القتال امرأة، تضمّن أن تضمّن لموكب بنات نعش بله أن تكون "حادياً" لهن، وقد عرفنا مشاركتها المحتملة في حرق جيفة قاتل علي. وقد أورد لها الأصبهاني في مقاتل الطالبين (ص ٢٢) قصيدة نونية، ترثي فيها أمير المؤمنين علي بن أبي طالب - المترجم.

٤٩- حسان بن ثابت، ديوانه، (القاهرة، ١٩٢٩م)، ص ١٨. وقد اخترت قراءة "تصوُّب" (البيت الأول) و"تغيب" (البيت الثاني) طبقاً لطبعة ديوان الشاعر بتحقيق وليد عرفات (بيروت: دار صادر، ١٩٧٤م)، مج ١، ص ١١٦.

٥٠- البحترى، الحماسة، ط ٢ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م)، ص ٣٥، القصيدة ١٥٠.

٥١- عنتر بن شداد، ديوانه (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م)، ص ٢٩.

٥٢- يرد موتيف "بنات نعش" في كل حقب الشعر العربي الكلاسيكي. وتقع النجوم المسماة بهذا الاسم في المجموعات النجمية لكل من الدب الأكبر والدب الأصغر. والمجموعة الأخيرة تتجه مع "بنات نعش" بصورة دقيقة نحو النجم القطبي، وفي هذا التصور المرتئي تستخدم، على سبيل المثال، في شعر وضاح اليمن (ت ٩٣هـ / ٧١٢م) (أبو تمام، الحماسة [المرزوقي]، مج ٢، ص ٢٤٤، القصيدة ٢١٢). (المقصود هنا أن "بنات نعش" من الكواكب الشامية في مقابل الكواكب اليمانية، مثل سهيل. وقد ذكره في الموضوع نفسه وضاح على سبيل التقابل بين ذهابه، أو ذهاب خيله، نحو الشمال / الشام قاصدين الغزو، ويطلب من محبوبته أن تطوف به إذا أمّت ركائبه سهيلاً؛ يعني في العودة من الغزو. انظر ديوان وضاح اليمن، وبذيله كتاب "مأساة الشاعر وضاح" تأليف محمد بهجت الأثري وأحمد حسن الزيات، جمعه وقدم له وشرحه محمد خير البقاعي (بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م)، ص ٧٨ - المترجم). وعلى نحو مختلف، كما لدى المتنبي (ديوانه، مج ١، ص ٢٠٨)، تُرى بنات نعش - على نحو أكثر وضوحاً - في البيت الأول لبشر بن أبي خازم - بوصفها "ظهاًلن" "خرائب سافرات في جداد". وكما هو موضح في عمل الرازي الصوفي كتاب صور الكواكب الشامية والأربعين (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م)، ص ٢٧-٤٠، في مجموعة الدب الأكبر يكون "نعش" الجزء الأساسي من الجسم "trunk" or "wagon" وتكون "البنات" النجوم الثلاثة مستطيلاً على ذنبه. ومرة أخرى في صورة الدب الأصغر يكون "النعش" هو "الجسم" (أربعة نجوم)، و"البنات" هي النجوم الثلاثة في المقدمة والتي تسمى "سرير بنات نعش"؛ قارن بالـ *hoptóringa* الإيرانية، "السبعة المتوجة".

وبصورة جوهريّة تلخص المعلومات نفسها في كتاب بول كونتسش P. Kunizsh، أبحاث في ثقافة العرب عن أسماء النجوم (فيسبادن: أوتو هاراسوفيتس، ١٩٦١م)، ص ٤٨. والملاحظة الإضافية الوحيدة التي تلقت انتباهنا لديه والتي يقدمها بصورة جدّ عابرة هي إشارته إلى ملحوظة فريتز هومل F. Hommel (مجلة الرابطة الألمانية وبلاد المشرق ٤٥ [١٨٩١م]: ص ٥٩٤ وما بعدها عن أن "مفهوم النعش" (Sarg) ربما كان فيما بعد اشتقاقاً شعبياً، وتعد إشارة روبرت براون R. Brown مهمة بجداً على الرغم من أنها تبدو غير مباشرة تماماً، وهي في كتابه التأثير السامي في الميثولوجيا الهلينية (كليفتون، ن. ج.: ناشرو كتاب المرجع، ١٩٦٦م)، ص ٦٣، (أي إشارته) إلى كتاب باخوفن Bachofen، الدب في أديان العصر القديم (١٨٦٣م)، والتي يؤسس عليها توصيفه شعيرة الدب في اليونان القديمة بوصفها شعيرة انثوية:

فالجانب الأمومي، ومن ثم الحادب والريق، للذب، والذي هو دائماً في اليونانية أنثوي، ... هي الفكرة الرائدة في تناول الميثولوجي-الديني للحيوان. ويؤكد براون أن دُباً مثل هذا (ص ٦٣)، هو بالتالي الدب الراعية *Ursa Matronalis*، متصلاً بشعيرة الإلهة الأم العظيمة اللا-آرية في غربي آسيا. وهو يشير كذلك (ص ١٦٨-١٦٩) إلى أن النجوم السبعة للذب الأصغر كانت تدعى في السومرية والأكادية (المركبة الطويلة) *the long-chariot*، والتي هي مشبته طوال السنة حول القطب. (القطب *pole* تعني كذلك "عریش" العربية / المركبة (الفاصل بين جواديهما)) وهكذا "كان الدب *bear* هو الاسم المتوسطي، والـ *Wain* الاسم الفراتي لمجموعة الدب الأكبر النجمية. ومن هنا فإن الاسمين في هومر، والذي بالنسبة إليه "تدور" المجموعة حول [القطب] دون التحرك بعيداً" (الإلياذة 18.488). وعلاوة على هذا (ص ١٨٨-١٨٩)، فإن المجموعة النجمية "مارجيداً" *Margidda* (الدب الأكبر *the Wain*) كانت، في المخطط الفراتي، متصلة خصوصاً بالإله موليل "Mul-lil" بوصفه مظهره الليلي، "سيد-العالم-الشبح"، "Lord-of-the-Ghost-world" والذي يقود من ثم إلى "حاكم الأشباح" الإبراني "المتمد". وهذه النجوم "كانت مودعة مع بوابة الجحيم والممر إليها". ويقترح براون أن الصلة بين الدب/الـ *Wains* مع الـ *Biers* (ص ١٨٩-١٩٠)، يمكن أن تكون قد أتت من بطء حركة هاتين المجموعتين ورزائنتهما في الحركة. أما بالنسبة إلى "البنات" على وجه الخصوص، فينبغي أن تكون هنا أسطورة أرتميس من براون *Artemis of Braurôn*، الراعية للذب، ذات دلالة أبعد، وذلك لأن الدب هو أحد تلك الحيوانات المثلة في شعار الإلهة. وهكذا فإن "تمثيل الدب" كان جزءاً من الاحتفال الطقوسي لأرتميس في اليونان القديمة في مدينة براون. وهناك، كانت فتيات بافعات، وهن مرتديات أحياناً جلود دببة، كاحد الشعائر الاحتفالية، يرقصن، ويصنعن إيماءات، ويدمدمن، وبصورة أخرى يحاكن "الدب". (كان أبولو تروام أرتميس التي كانت تتوحد أحياناً مع سيلين إلهة القمر، كما ماثلتها الرومان مع إلهة الخصب ديانا. وكانت أرتميس إلهة الميلاد والنضج الأنثوي. ومع ذلك فإن اليونان غالباً ما كانوا يلومونها للموت المفاجئ للنساء. وكانت أرتميس إلهة عذراء تتطلب أن يكرس تابعوها أنفسهم لحياة العفة. وتذكر بعض المصادر أنها تحولت إلى دُب. وتذكر أساطير عدة محاولات لاغتصابها ودفاعها الناجح عن نفسها - المترجم). وكما يضع المسألة جينيت باريس *G. Paris* بطريقة مزيلة للغموض أكثر من اللازم، "إن شعيرة الدب والطقوس التي تقام على شرف أرتميس كانت إلى حد ما مناسبات للفتيات ليكنّ معاً (تأملات وثنية: عوالم ألفروديث، أرتميس، وهسيا، ترجمة جوندولين مور [دالاس: منشورات سبرنج، ١٩٨٦م]، ص ١٥١-١٥٢). وطبقاً لذلك - وكذلك يمكن أن تستنتج من براون وباخوفن - ينبغي أن يظهر أن "فتيات الدب"، على الرغم من السماجة السطحية للتورية، لسن سوى بنات نعش" الأسطورية. ويقدّر ما يكون "الدب" *"bier"* متصلاً اشتقاقياً بالفعل *"to bear"*، فإنه يكون كذلك، لأسباب أخرى، كاشفة إمكاناً، قريباً دلالياً من الكلمة العربية "نعش"، لأنه لا يبدو من المعقول، للوهلة الأولى، أن "نعشاً"

نفسها هي كلمة من أصل لغوي عربي، أو حتى سامي، مما يضطرنا على الأقل إلى طرح علامة استفهام حول نظرية براون السامية. إن صلتها الاشتقاقية الحقيقية لا بد أن تكون مع الكلمة السلافية "nesry" (يحمل، "to bear"، "to carry" وعلى نحو أكثر خصوصية، مع "noshi" (دب "bier"). ومن هذا الجانب، أيضاً، فإن تشخيص الشكل-المتناسك لمجموعة الدب / "bier" بوصفها "Wain" / "Wagon" قابلة للترجمة أساطيرياً إلى دب "na'sh/noshi" (نعش). ومهما يكن من أمر، فإن ما يبقى هو الانتقال من الأسطورة الشعرية-التمثيلية representational-mythopoeitic إلى الأسطوري-التراجيدي tragic-mythical. وهذا ما يمكن أن نجده بطريقة مقنعة شعرياً بصورة كلية في التطبيق العملي للشعر العربي. ولعل من قبيل هذا التطبيق، على الأقل ضمناً، ما أشرنا إليه في هامش ٧٨ من الفصل الثالث، عندما أشرنا إلى شرح معنى "الصبا" بأنها ربح مهبها من مطلع "الثريا" إلى "بنات نعش"، في سياق شرح بعض شعر طرفة في الهجاء. كذلك أشرنا في كتابنا شعرية الحروب عند العرب قبل الإسلام، ص ٧٦-٧٩، إلى "بنات نعش" و"الثريا" في سياق الطعمان وتاويل أبيات بشر والمتني، وغيرهما. وقد أشرنا أيضاً إلى كتاب صبا نجد في الكتاب نفسه (انظر ص ٧٩-٨٠، وص ١٦١، هامش ١٧) في سياق التعليق على أبيات حسان بن ثابت في رعي النجوم، وقد أوردها صاحب صبا نجد كذلك منذ قليل، وقلنا إن دراسة المؤلف عن رعي النجوم هنا تُعدُّ فصلاً شافياً في الموضوع - المترجم.

٥٣- ابن أبي خازم الأسدي، ديوانه، ص ٦١ وما بعدها، وخصوصاً ص ٦٥-٦٦.

٥٤- في حماسة البحتري (ص ٣٥، القصيدة ١٤٩)، في قصيدة أخذ بالشار للأشعر بن مالك العذري، ثمة، مع ذلك، استحضار ملتبس لموتيف رعي النجوم. ويتكون الاقتباس من الاستخدام الإبداعي للفعل "أعار" بدلاً من "رعى".

٥٥- ابن أبي ربيعة، ديوانه، ص ٦١.

٥٦- السابق، ص ٢٠٤. {انظر الهامش ٧٩ من الفصل الثاني وضمنه هامش للمترجم عن مصطلح "صوري" و"هايكو"، وعلاقتهما بالنسب العربي - المترجم}.

٥٧- السابق، ص ١٠٥. وقد تكرر ورود هذا الموتيف في ديوان هذا الشاعر، انظر ص ١٦٠ و٣١٣.

٥٨- ذو الرمة، ديوانه، ص ٣٣٥.

٥٩- سزكين، تاريخ التراث العربي، مج ٢، الشعر، ص ٤٧٣.

٦٠- ذو الرمة، ديوانه، ص ٤٨٨-٤٨٩.

٦١- أبو الهندي، ديوان أبي الهندي وأخباره، تحقيق عبد الله الجبوري (بغداد/النجف: مطبعة النعمان [النجف]، ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م)، ص ١٥. {والأبيات، كما لحظ الصديق الدكتور محمد خير البقاعي، في بحر الكامل وقد جاءت في الديوان بزيادة الواو في بداية البيت الأول والأخير فافسدت الوزن

فأصلحنه. كذلك كان المؤلف على وعي بهذا العيب العروضي وهو ما يظهر جلياً في ترجمته الإنجليزية للابيات - المترجم}.

٦٢- [أبو عامر] بن شهيد الأندلسي، ديوانه، تحقيق يعقوب زكي، مراجعة محمود علي مكّي (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت)، ص ١٤٣-١٤٤.

٦٣- السابق، ص ١٦٦.

٦٤- أبو تمام، ديوانه، مج ٣، ص ١٦٠-١٦١، القصيدة ١٣٤.

٦٥- [أبو الفرج محمد بن أحمد الفسائي] الواواء دمشقي، ديوانه، تحقيق سامي الدهان (دمشق: المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م)، ص ١٨.

٦٦- ابن خفاجة، ديوانه، ص ٢١٧.

٦٧- أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألف، ط ٣، تحقيق الطاهر أحمد مكّي (القاهرة: دار المعارف، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م)، ص ٣٠.

٦٨- ابن حزم، طوق الحمامة، ص ٣٠. {لا يقف ابن حزم، في الموضع نفسه، عند هذا الحد، بل يورد أمثلة من شعره فيها تشبيه أربعة أشياء في بيت واحد، وخمسة كذلك في بيت آخر. وفي مثال الأربعة ورد ذكر الكواكب والثقافتا ولكن دون "وعي" - المترجم}.

٦٩- انظر هامش ٤٥ السابق.

٧٠- انظر هامش ٤٩ السابق.

٧١- لين، معجم عربي-إنجليزي، ص ٨١٦ (مادة خ-نس). {وقد ورد في مُختار الصحاح للرازي (مادة خ-نس): "الخنس: الكواكب كلها لأنها تُخْنَسُ في المغيّب، أو لأنها تخفى نهاراً. وقيل: هي الكواكب السيارة دون الثابتة. ... لأنها تُخْنَسُ في مجراها وتُكْنَسُ أي تستتر كما تكتس الطبء في الكناس. سُمِّيَتْ خُنْساً لتأخرها لأنها الكواكب المتحيرة التي ترجع وتستقيم - المترجم}.

٧٢- انظر أدناه، الفصل ٥، القسم ٢، وهامشي ٤٤ و ٥٤.

٧٣- من أجل علاقة أسطورية mythological / أساطيرية شعرية mythopoetic بين الـ"صائد" والـ"الراعي"، انظر مناقشة روبرت إيزلر R. Eisler عن أروفيوس الـ"صائد" وأروفيوس Eunomos/Euphros (الـ"راعي" Shepherd الجيد / الـ"راعي" Herder الجيد) في أروفيوس-الصائد، ص ١٦ وهامش ٥١.

٧٤- لاحظ أعلاه (في هامش ٦٥) كيف أن الواواء الدمشقي يقارن "تدرج اللون الأخضر" في القبة السماوية الليلية بـ"صرح زبرجد". {ومن الجدير بالذكر هنا العلاقة المجازية للون الأخضر بالأسود في سياق "السماة" الزرقاء في العربية. "فمن الهماز: ما تحت الخضراء أكرم منه". و"طار عنا أخضر الجناحين وهو الليل". وأخضرت الظلمة: اشتد سوادها". انظر جار الله أبا القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة

[معجم في اللغة والبلاغة] [بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م]، ص ١١١، مادة "خ-ض-ر". أما العلاقة المجازية كذلك بين الأخضر والأسود في سياق "الأرض" فمعروفة مشهورة. انظر السابق، مادة "س-و-د"، ص ٢١٨ - المترجم.

٧٥- ابن خفاجة، ديوانه، ص ٢٣٧.

٧٦- مجنون ليلى، ديوانه (طبعة أنقرة)، ص ٧٤. وتضيف طبعة القاهرة (تحقيق فرّاج، ص ٩٠-٩١) إلى القصيدة بيتاً إضافياً (البيت ٧). وعلاوة على هذا، دون مطلع القصيدة وختامها وابتدائها بدلاً من ذلك بيت المجنون رقم ٤، بالإضافة إلى بعض الاختلافات النصية العابرة، تنسب هذه القصيدة كذلك إلى نصيب بن رباح، الذين عاشوا كلياً خلال ذروة العصر الأموي (ت ١٠٨هـ / ٧٢٦م) (شعر نصيب بن رباح، تحقيق داود سلّوم [بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٦م]، ص ٧٤). و«قصيدة الرندو تتراوح بين ١٠ أبيات و١٣ بيتاً، وقافيتين. وتستخدم الكلمات الافتتاحية في مكانين بوصفها قفلاً/ لازمة إيقاعية غير مقفلة - المترجم».

٧٧- المجنون، ديوانه، (طبعة أنقرة)، ص ٧٤.

٧٨- يدفعنا هذا الإحلاس للنوع الرعوي في جانب "الرومانس" في ديوان المجنون بالضرورة إلى عقد مقارنة مع الطريقة التي يقدم بها ذيل لشرح نقصة رعوية في دون كيشوت، حيث في الجزء ١، في نهاية الفصل ١٠، دون كيشوت وسانشو بانزا، "تملؤهما الرغبة... في البحث عن مأوى لقضاء الليلة،... ركبا بأسرع ما يمكن حتى يصلا إلى مأوى قبل نزول الليل؛ ولكن الشمس خذلتهما، ومعها ذهب الأمل في تحقيق رغبتهما. وفيما ينتهي اليوم وجدا نفسيهما بجانب كوخ راعي غنم وعليه قرراً أن يقضيا الليلة هناك". ومن ثم نعرف من الحكاية كيف أن دون كيشوت استقبله الرعاة عن طيب خاطر "وكيف أنه، تقديراً لوضعهم الرعوي، التقط ملء يده من جوزة البلوط ومهدقاً فيهم بانتباه، راح مستغرقاً في مناجاة: سعيد هو العمر وسعيدة تلك القرون... "ومن هنا فصاعداً يرد أثر رعوي خالص، "pure pastoral" وإن كان ساخرًا، على طريقة نشيد رعوي eclogue (ميجيل دي سرفانتس سافيدرا M. de Cervantes Saa- vedra، الجزء الأول من حياة وإمجازات المشهور دون كيشوت من المانشا، ترجمة بيتر موتيه P. Motteux [نيويورك: راندوم هاوس، ١٩٤١م]، ص ٩٩ وما بعدها).

٧٩- القرآن الكريم، سورة الرعد، الآية ١٢ سورة لقمان، الآية ١٠.

٨٠- الأباري، شرح القصائد السبع، ص ٥٩٤. في ديوان لييد (ص ١٨٠) رقم هذا البيت هو ٨٥.

٨١- أُونو هولنبيرج U. Holmberg، شجرة الحياة، السلسلة الأكاديمية العلمية الـ Fennicae، السلسلة ب، مج ١٦، (١٩٢٢م)، ص ٢٢.

٨٢- فيما يتصل بالإشارات إلى قبة سماء العالم، سماء العالم *Himmelszelt der Welt*،

وبيت الخيمة الرعوية للعالم، والتَّوجُّه بيكتا *toga picta* المرصَّعة بالنجوم (وهو ثوب روماني فضفاض قرمزي، كان يلبسه الجنرالات خلال الاحتفالات بالانتصارات الحربية. ومنذ زمن الإمبراطور أغسطس الذي حكم من ٢٧ ق.م. إلى ١٤ بعد الميلاد، كان الإمبراطور فقط يلبس التَّوجُّه القرمزي)، و"الصوف الذهبي"، وانعكاسات في السماء لما هو أرضي *Spiegelbilder des Irdischen am Himmel* أخرى ذات صلة نموذجية أصلية، انظر روبرت إيزلر R. Eisler، قبة السماء: أبحاث تاريخية دينية حول أصل تاريخ صورة العالم القديم (ميونيخ: دار نشر س. ه. بيكاشه، ١٩١٠م)، مج ١، ص ١٧-١٩، ٤١ (توجه بيكتا) ٨٢١ (الصوف الذهبي) ٢١٤-٢١٧، ٦٠٣ وما بعدها. (صورة المرأة ...) ٢، مج ٢، ص ٥٨٨ (ثوب السماء) ٦٠٧-٦٠٤ (قبة سماء العالم، بيت خيمة رعاة العالم) *Himmelzelt der Welt*، *Haus der Hirtenzeltes der Welt*).

٨٣. سي. كيريني C. Kerenyi، وسي. ج. يونغ C. G. Jung، مقالات عن علم ميثولوجيا: أسطورة الطفل المقدس والطقوس السرية الإليوسسية (نسبة إلى إليوسس بالقرب من أثينا) *Mysteries of Eleusis*، سلسلة بولينجن ٢٢ (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٧٣م)، ص ١١. (والطقوس السرية الإليوسسية هي أعظم مهرجانات ديمتر ابنة الإله كورنوس والإلهة ريا. وكانت هذه الطقوس تعقد قبل زرع الخريف بوقت قليل. ومع سرية الطقوس فلا بد أنها ذات صلة بموت المحبوب وبعثها. وفيما بعد تضمنت عقيدة خلود الروح). ولا تختلط مناقشة كيريني بوعيه الفيلولوجي بأن كلمة "mundus" يمكن كذلك أن تشتق من لغة الإتروسكان *Etruscan*، وفي هذه الحالة من المحتمل أنها ليست مطابقة لـ *mundus*، "العالم". (والإتروسكان حكم ملوكهم روما خلال القرن السادس قبل الميلاد، ولغتهم لا يمكن فهمها بعد - المترجم).

٨٤. أوفيد، فن الهوى 1.13.40.

٨٥. سنازارو، أركاديا والأناشيد الرعوية الخاصة بصيد السمك، ص ٥٨-٦٠.

٨٦. قد نحسن إذا تذكرنا أن الشاعر في ديوان المجنون، بالإضافة إلى الأخبار الشبيهة بالرومانس، قام، أيضاً، أولاً بممارسة طقوس تضحية (الدم المسفوك لناقة ما) على قبر والده وقد ترنَّم، بصورة جلية بعد ذلك بوقت قصير، بقصيدته: "رعاة الليل" (ديوانه [طبعة أنقرة]، ص ٧٤).

٨٧. سنازارو، أركاديا والأناشيد الرعوية الخاصة بصيد السمك، ص ٦١.

٨٨. فريدرش إسبي، عندليب معاند *Trutznachtigall*، تحرير جوستاف أوتو أرلت (هاله/ساله: دار نشر ماكس نيمير، ١٩٣٦م)، ص ١٧٨-١٨٣ (رقم ٣٠)، ٢٢٨-٢٣٤ (رقم ٣٩).

٨٩. جير هارد. ليحكة، الشمس والقمر والنجوم في الأدب الألماني منذ العصور الوسطى: مجموعة صور في إطار تغير المجتمع (بون: بيتر لانج، ١٩٨١م)، ص ١١٧.

٩٠. انظر أكثر، السابق، ص ١١٧-١١٨. وكلمة *Minne* كانت كلمة ألمانية قديمة تعني "الحب". وكلمة *Minnesinger* تشير إلى مجموعة من شعراء الحب الألمان الذين ازدعوا في أواخر القرن الثاني عشر إلى أواخر القرن الرابع عشر. وكانوا يغنون شعرهم مع الموسيقى في احتفالات البلاط. وكان شعر الحب البلاطي لديهم يركز على الشكل، ويتوجه إلى سيدة ذات مكانة عالية من قبل فارس من الفرسان. وقد تطور مذهب الحب البلاطي في جنوب فرنسا وانتشر في ألمانيا. وقد تأثر شعراء الحب بأفكار النظام الإقطاعي، إلى جانب تقاليد أدبية كثيرة، بما فيها الشعر العربي المنقول إليهم عبر إسبانيا، والأدب الكلاسيكي مثل فن الهوى لأوفيد، والشعر اللاتيني القروسطي. وقد أسهم الإجلال الموجه إلى مريم العذراء في أواخر القرن الثاني عشر كذلك في وضع المرأة في صورة مثالية وهي صورة جد أساسية بالنسبة إلى شعر الحب البلاطي - المترجم).

٩١. إسبي، عندليب معانده، ص ١٧٨-١٨٠ (رقم ٣٠)، ٢٢٨-٢٢٩ (رقم ٣٩).

٩٢. السابق، ص ٢٣٤ (السطر ٢). وهذا الانتزاع الرعوي لموتيف *purer aeternus* / الولد المخلد / غلام إنجليزي من النبلاء "ein English Edel-knab" (ص ٢٣٢، السطر ١) هو أقرب إلى المسحة اليونانية، وبالقدر نفسه إلى المسحة القرآنية. وعن "الولد المخلد" انظر س. ستيتكيفيتش، "الشمل والخلود: الحمر والصورة الشعرية المرتبطة بها في حديقة المعري"، ص ٤٠-٤١.

٩٣. لويس دي جونغورا L. de Góngora، أنطولوجيا شعرية، مختارات وقصيدة من راناليل ألبرتي (بيونس أيريس: بليمار التحريرية، ١٩٤٥م)، ص ١٨٩ وانظر كذلك، في جونغورا، تكرار لموتيف الثور الذي يطأ السماء، ص ٢٢٨-٢٢٩. {لعل المقصود في جملة "الثور المختطف الزائف لأوربا" هو الإشارة إلى "أوربا"، في الميثولوجيا اليونانية، وكانت ابنة جميلة لإيجنور Agenor، ملك مدينة تايير Tyre في فينيقيا. وقد وقع الإله زيوس في غرامها، متخفياً في صورة ثور أبيض وسمي وأغراها بأن تتسلق على ظهره. ثم سبح بها إلى جزيرة كريت وواقعها. وأنجبا ثلاثة أبناء. وقد تزوجت أوربا في النهاية من أستيريوس، ملك كريت. وتخلد ذكرى تخفي زيوس في صورة ثور من خلال مجموعة "الثور" الفلكية ومن خلال كونها البرج الثاني (٢٠ أبريل-٢٠ مايو) من أبراج السماء. و"الثور" علامة أرضية في صورة "ثور". ويعتقد الفلكيون أن كوكب فينوس، المسمى على اسم إلهة الحب والجمال الرومانية، تحمك برج "الثور". أما الإشارة إلى "الياقوت الأزرق" فمن الجدير بالذكر هنا أنه يسمى "الصفيري" ولونه أزرق ضارب إلى الخضرة - المترجم).

٩٤. إن الاستجابة الرثائية الفورية، كما يمكن أن يدعوها المرء، تقع في مكانها بصورة آلية تقريباً عندما يُستحضَر نجم ما؛ وهكذا يكون مُمكناً أن نجد صلة بين الاستدعاء الرثائي للنجوم في الشعر الجاهلي والعربي المتأخر، وقصيدة الوالت ويتمان آخر ما أُلِّك في الفناء، والرابطة الضمنية بصورة غير محددة ولكنها مع ذلك مؤثرة شعرياً بين تعجب تشارمين يا أيها النجم الشرقي؛ وإجابة كليوباترا المحتضرة



( شكسبير، أنتوني وكليوباترا، الفصل ٥، المشهد ٢ ):

سلاماً، سلاماً!

الا تَرَى طِفْلي عَلَى صَدْرِي،

الذي يَرْشَعُهُ حَتَّى يَنَامَ؟

٩٥- والت وبتمان، أوراق العشب (نيويورك: بانثام بوكس، ١٩٨٣م)، ص ٢٦٦. «ولنلاحظ أن المؤلف أهدى كتابه إلى أستاذه سير هاملتون جب مقتبساً بيتاً من هذه القصيدة. ومن الجدير بالذكر أننا نرى تأثيراً واضحاً لوبتمان، بشعره المثالي والرومانتيكي في الوقت نفسه، على الشعر العربي الحديث، سواء في المرحلة الرومانسية، أو في مرحلة قصيدة التفعيلة وبعدها قصيدة النثر. وقصيدة وبتمان المذكورة تذكرنا بقصائد بعينها لعلي محمود طه من مثل "القمر العاشق" و"العشاق الثلاثة". وقد أشار المؤلف إلى قصيدة وبتمان هذه في سياق مقالته عن أحمد عبد المعطي حجازي وقصيدته في رثاء جمال عبدالناصر، كما أشرنا في دراستنا عن المؤلف وأعماله، التي تنصهر الترجمة الراحنة. ويعد وبتمان سلفاً مهماً لشعراء جيل "البيت" في ستينيات القرن العشرين في أمريكا، وغيرهم من مثل هنري ميلر، ود. هـ. لورانس. و"أوراق العشب" المشار إليها أعلاه هي عبارة عن مجموعة من القصائد، ظل يكتبها ويضيف إليها منذ وعى كونه شاعراً للمرة الأولى وحتى وفاته (عاش بين ١٨١٩-١٨٩٢م). وفي مراثيه للنكولن التي اقتبس المؤلف مقطعاً منها، يربط فيها الشاعر بين كون لينكولن اغتيل في شهر أبريل، زمن عودة الحياة في الطبيعة، ومرور كفته منقولاً من واشنطن العاصمة إلى سبرنجفيلد (إلينوي)، والقمح اليانع، وكل حبة من كفته في الحقول البنية الغامقة تآخذ في الظهور". يقول وبتمان إن كل ربيع سوف يذكره الليلك المزهرة ليس فقط بموت لينكولن، ولكن بالعودة الأبدية إلى الحياة. وترمز نجمة المساء فينوس إلى لينكولن، الذي قد "سقط في السماء الغربية. وهو بهذا يشير إلى كون فينوس/ الزهرة أول كوكب أو نجم يمكن أن يرى في الفلك الغربي في المساء، وفي أوقات أخرى آخر كوكب أو نجم (مع عطاره أحياناً) يمكن أن في الفلك الشرقي في الصباح. انظر مقالة لجيروم لفنج Loving، ل.، عن وبتمان في كتاب العالم World Book (١٩٩٩م) في قرص مدمج، ومقالة لإبراهيم العريس، في عموده الأسبوعي تحت عنوان ألف وجه لآلف عام"، "أوراق العشب لوبتمان: سيرة أميركا حين كانت حلمًا"، جريدة الحياة، العدد ١٤٣٧٨، ١ من أغسطس (آب)، ٢٠٠٢- المترجم}.

٩٦- ميجيل دي أنامونو، حداثات ورؤى إسبانية (مدريد: Renacimiento، ١٩٢٢م)، ص ٢٧٢.

٩٧- دايان أكرمان D. Ackerman، الكواكب: قصيدة دعوية كونية (نيويورك: وليام مور وشركا، ١٩٧٦م)، ص ٧٣. (تعني كلمة the pastor التي استخدمها المؤلف هنا "راعي الكنيسة"، أو "الشخص الذي يمارس إرشاداً روحياً على عدد من الناس"، وكذلك تعني كلمة قديمة shepherd، أي "راعي الغنم". وبالطبع رأينا كيف أن استخدام المؤلف لكلمة pastoral ينصرف إلى "الأثر الروعي" وعلاقته بالشعر

و"رعي النجوم" بوصفه انعكاساً شعرياً لـ"رعي القطعان" على الأرض عند البدو/ الشعراء والشعراء/ البدو. ولا شك أن الجانب "الديني" في عملية "الرعي" حاضراً في المستويات الأسطورية والأساطيرية والشعرية والثقافية الأخرى بصورة من الصور، وقد تطور في المسيحية، مثلاً، إلى أن يكون "راعي الأبرشية" هو pastor على نحو "حديث" في مقابل المعنى "القديم"، كما أننا نجد في الإسلام مثلاً فكرة الأثر: "كُلُّكُمْ رَاعٍ وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ". أخيراً من الواضح أن المؤلف يرى أن الشاعرة المعاصرة أكرمان لم تستطع أن تلمس تلك الفكرة في بعض مستوياتها التي سَعَتْ إلى إعادة اكتشافها شعرياً - المترجم} .

\* \* \*

## الفصل الخامس في البحث عن الجنة

### ١- على حدود التأصل.

يُضفي جوستاف إي. فون جرونباوم، مدفوعاً بالتحقق مما تتطلبه موضوعه الفردوس وتفروعاتها الموضوعية في الأدب العربي من تأمل، على النبي مُحَمَّد (ﷺ)، وعلى القرآن الكريم ما ينزعه عن بقية الأدب العربي (\*). فبالنسبة إليه، "سوف يصبح مدى إنجازهِ [أي مُحَمَّد (ﷺ)] الكامل في تقديمه تلك التيمات الجديدة إلى الأدب العربي المُلتزم بأعرافه مدى مفهوماً من خلال إخفاق الأجيال التالية إخفاقاً واضحاً في استئناف الموضوعات الشعرية عن الفردوس والجحيم، ويوم القيامة والحساب، في شعرهم" (١).

وإذا نَحْنُنا جانباً الموضوعات المتصلة سياقياً بالجحيم، ويوم القيامة، ويوم الحساب، فسوف يظهر حقاً أن هذا الموضوع الشعري البارز، الذي يُنظر إليه بدقة على أنه ثمرة لتناول القرآن موضوع الفردوس، هو، عادةً، موضوع ذو مدى وإحكام محددين في الشعر العربي بعد الإسلام. وما هو أكثر من هذا، وتُخصّصاً عندما يكون الموضوع إعادة صياغة "شعرية" للنموذج الموضوعي القرآني، أنه قد لا يرقى إلى أن يكون "موضوعاً"، بل يبقى مجرد موتيف مُستوعب، مشغول بإدماج جوانب ذات مقصد نصي أكثر أولية لوحداث إنشائية أكبر، هي حقاً تيمات مُعبر عنها بصورة كاملة، ولا تُقرّر المحتوى فحسب، بل المُخطّط البنيوي للقصائد كذلك. وعلى نحو أكثر ملاءمة، تستحق هذه الوحدات وحدها أن تدعى "موضوعات شعرية" "poetic subjects" بالمعنى الذي يذهب إليه فون جرونباوم. في الشعر الأموي والعباسي المبكر يختلف موضوع الفردوس في أصله القرآني، إذا نظرنا إليه بمصطلحات أدبية شكلانية صِرف، في الحد الأدنى عن

(\*) وهذا طبعي لأن القرآن الكريم هو كلام الله المعجز الذي لم يستطع، ولن يستطيع البشر أن يجاروه إلى

يوم الدين. [الناشر].

مظهره واستيعابه الشكلي في السياقات القرآنية "الأوليّة"، بقدر ما يكون الفردوس في هذه السياقات، أيضاً، موضوعاً subject ليس ناضجاً، ولا ذاتيـ المرجع (بمعنى، موضوعاً theme) لكنه، بهذا المعنى الشكلي، مجردٌ موتيف. من المهم أن نحتفظ بهذا التمييز الاصطلاحي في ذهن من أجل فهم إنشائيٍّ ووظيفيٍّ أفضل لـسيميوطيقاـ الشكل في كلا نمطَي النصّـ الشعري والقرآني على السواء. وهكذا نواجه بالمقولة الافتراضية عن أن ما يتعرّف فون جرونباوم عليه بوصفه موضوع الفردوس الشعري البارز في القرآن قد لا يكون امتلاك "القوة" اللازمة كي يحدث تطورات شعرية مركزيةـ الموضوعية بصورة حقيقية، وذلك لأن الموضوع في الاصطلاح الأدبيـ النصي لم تكن هناك بوصفها نموذجاً في المقام الأول. وهكذا سوف يكون خطأ منهجياً أن نتهم الشعر العربي بعد الإسلام بهذا الخلل الخاص. فعلى مستوى جدل نقدي شكلي ليس ثمة خللٌ بآثر رجعي.

يمكن، على سبيل المثال، أن نحتاج إلى مقارنة واحدٍ من أطول المشاهد القرآنية لموضوع الفردوس وأكثرها إغراءً، في سورة الإنسان، الآيات ١٢-٢١، مع مشهد الفردوس كما ينعكس في مشهد مادية، قيل إنه مُرتجل، يُنسب إلى أبي نواس. هنا يقوم الشاعر العباسي البلاطي، النازع (عن الشعر) العناصر الأسطورية بطريقة لا مبالية، والمعتاد على كل أفكار التقليد الساخر<sup>(٢)</sup>، بغزو مصدره القرآني بهدف استغلال التأثير الصادم للاقتباس الحرفي الذي يتناسب، مع ذلك، بطريقة سلسلة مع الوزن العروضي التقليدي (الرجز). إن ما نتعامل معه في حالة كهذه هو أساساً الانتقال إلى سياق جديد، وإلى وسيط مختلف من الصياغة الحرفية لموتيف ما (الإنسان، الآية ١٤: ﴿وَدَانِيَهُ عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلَّتْ قُطُوفُهَا تَذَلُّيلاً﴾)، والذي قام في مصدره، بوصفه جزءاً من مقصد بلاغي شامل للنصيحة، بوظيفته "بصورة جدية". أما في مكانه الجديد، كما في البيت الثاني من قطعة أبي نواس التي وصلت إلينا في بيتين، فإن هذا الموتيف مقصود به، وقد أصبح الآن جزءاً من محاكاة ساخرة شكلية، أن يكون غنائياً وساخراً

على نحو مسهب (٣):

وَفَتِيَّةٌ فِي مَجْلِسٍ وَجُوهُهُمْ رِيحَانُهُمْ قَدْ عَدُمُوا الثَّقِيلَا  
دَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذَلَّلَتْ قُطُوفُهَا تَذَلِيلَا

إن قصيدة intentionality أبي نواس في اقتباس مشهد المادبة اقتباساً حرفياً من القرآن، وإيجاز النص الشعري بالنسبة إلى طول الآيات العشر في المصدر القرآني لا يُغيّرُ، مع ذلك، من نقاط أدبية-نقدية جوهرية بعينها: ففي النهاية يكون الاستخدام القرآني الأصلي هو الذي يمسك بـ "موضوع" "subject" الفردوس داخل الخصوصية الاصطلاحية لموتيف ما، دون السماح له بتأكيد نفسه بوصفه موضوعاً theme، على الأقل ليس في هذا المثال، وفي الأمثلة الأخرى للنصبة القرآنية. ففي القرآن الكريم ينتشر موضوع الفردوس في كل مكان "وظيفياً" ولاحقاً بلاغياً بصورة مطبّدة للأغراض الواضحة، المهيمنة لـ "الوعد / الوعيد" والـ "الرغبة / الرغبة". وتلك الـ "أغراض" المصاغة بلاغياً في القرآن هي فقط التي يُمكنُ أن تتحدّد بوصفها تيمات. أما العناصر الأخرى فهي، بصرف النظر عن مدى جاذبيتها وامتلائها بإمكانية فوق نصّية، فرعية في سياقاتها الفورية ومُعتمِدة على المصادقية البلاغية الأساسية.

إن هذه الوظيفة المهدّدة بصورة ضيقة لفردوس القرآن تؤدي، مع ذلك، إلى الورد المتعدّد المرغوب، والمؤثر بلاغياً للموتيف في الاستراتيجيات البلاغية الأكبر للقرآن. وبمعنى مترامٍ فقط، وعندما نتكلّم عن كل أمثلة موضوع الفردوس في القرآن فقط، يمكننا أيضاً أن نتكلّم على "موضوع" الفردوس في النص القرآني.

من الناحية الأخرى، إذا كان موضوع الفردوس بوصفه "موضوعاً" ليس واضحاً بسهولة في الشعر العربي، فهذا يرجع إلى أسباب شكلية كمية أكثر منها أسباباً نوعية، وذلك لأن موضوع الفردوس، كما في حالة بيتي أبي نواس، موضوع شامل. ومشهد المادبة بهذا المعنى هو مشهد قد لا ينفصل رمزياً وابقونياً عن موضوع الفردوس بوصفه "موضوعاً". وبصرف النظر عن الحجم، فإن كل مشاهد المادبة في الشعر العربي البدوي

العتيق، والشعر الكلاسيكي المتأخر هي أيقونات موضوعاتية للفردوس بصورة متشابهة، سواء أكانت متأثرة بالقرآن أم لا. وفي الحقيقة، ينبغي أن يكون إدراك العمق الرمزي هنا معكوساً.

إن سؤال الفردوس بوصفه "موضوعاً" في الشعر العربي، لا يزال في إمكانه، ولو بصورة سطحية، ولم يكن "فشلاً" كلياً بالمعنى الشاجب نقدياً لدى فون جرونباوم، أن يُثير الدهشة لدى ناقدٍ دانتِيٍّ، غير واعٍ بأي تشفير رمزيٍّ، يحدث في الشعر العربي بوصفه التجاءً مختصراً نوعاً ما إلى النموذج الأصلي المعادٍ تشكيكه قرائياً. ومع ذلك، ومهما يكن من أمر فإن المرءَ يمكن أن ينظر إلى إيجاز كهذا في المصادر النموذجية الأصلية بوصفه فكرةً هادفةً إلى استعادة ما كان القرآن قد رفعه إلى حديقة الوعد السماوي، {وزرع من جديد} إلى حديقة حلم اليقظة الأرضي. وبعيداً عن هذا، وحقيقةً بعيداً عما هو موجودٌ ضمنيّاً من مستوياتٍ متنوّعةٍ للجذبة، ومن مُعجَمٍ شعريٍّ، فإن الفرق بين الاستخدامات القرآنية والاستخدامات التي تأثرت بالقرآن للفردوس في التقليد الشعري العربي لا يسوّغ الحكمَ بـ "الفشل". وفي النهاية، ليس ثمة حكم، بل حقيقة أدبية مركّبة، وذلك لأن نظرةً تاويليةً من قريب إلى الأدب العربي ينبغي أن تكشف، في مستويات أخرى، ربما بسهولة أقل، ولكن بالحاح أكبر ناظرٍ إلى الداخل نصياً، عن صورةٍ مقابلةٍ تقريباً، مكونةٍ من خطوطٍ مخفيّةٍ شبه-طرسيةٍ palimpsest-like ومن رموز - كما ضَمِنَ الوُجْهِيّ سَلامُها<sup>(٤)</sup> - مشيرةٍ جميعها إلى مستودعات لا نهاية لها لذكريات السعادة التي قد لا تكون قد انتمت إلى أي شخص على وجه الخصوص، أو التي يفقدها كل الشعراء في قصائدهم مرّةً بعد مرّة. ويبدو أن الحنين فحسب كان هو ما بقي للشعر من ذكريات كهذه لسعادة لم تُجَرَّبْ أبداً. ولقد قال مالرو ذات مرة: "إن الموسيقى العظيمة لأوربا هي أغنية الفردوس المفقود"<sup>(٥)</sup>. وللسبب نفسه يمكن أن نقول إن شعر العرب العظيم هو، تحت الرواسيم (الكليشوهات)، والوضوح المادي والحسيّة، هو أغنية الفردوس المفقود - وليس حيث يبدو أننا نبحث عن أوهم رقيقة مثل هذه.

إن الإشارات الشعرية إلى الحسية القرآنية لحديقة الفردوس، وإلى وفرة المتع الحائلة المتاحّة للمتعمّين ضئيلة. فذاً ما يشقّ الشعر العربي نفسه في لغته على السطح. إنه يبدو جدّ قريب من هذا العالم، وهو لا يصف سوى مناظر طبيعية مألوفة، ولا يحكي إلا عن سعادة، تظل في متناول التجربة. ويُلْمِعُ هذا الشعر، حتى في وعيه بالنموذج القرآني، إلى إدراكات لطلقات دينية بإيجاز كبير. ويُعبّر عن مُطلقات مثل هذه - وما يصير بعد الحياة واحد منها - في البداية من خلال استعارات لتكافؤ جدّ مباشر، مثل قيام شاعر ما بأن يرمز إلى تحوُّل الحياة بالباب، وإلى وصول الحياة بالدار. وهكذا نقرأ، في حوار بين سائل مجهول والاخلاقى المفكر صالح بن عبد القدوس الذي أعدمه الخليفة هارون الرشيد على ما يبدو بسبب ألفه الشاعر غير الموقرة للقرآن الكريم<sup>(٦)</sup>:

الموتُ بابٌ وكلُّ الناسِ داخلُهُ      فليت شعري بعدَ البابِ ما الدارُ  
الدارُ جنةٌ عدنٌ إن عَمِلْتَ بها      يُرضي الإلهَ وإن فرطتْ فالنارُ  
هُما محلّانِ ما للناسِ غيرُهُما      فانظرْ لنفسِكَ ماذا أنتَ مُختارُ

وحتى في أبيات ذات بساطة كهذه يجب أن نتذكّر، مع ذلك، أن كلمة "الدار" في الشعر العربي لا تولّد استعارات بسيطة غير مترادفة في طبقات، وأن عبثها الرمزي يمكن أن يكون تقريباً أثقل من أي دلالة قرآنية خالصة لما بعد الحياة. وهكذا، حتى لو كانت "دار" الإنسان هنا مفهومة على نحو واضح على أنها إما أن تكون الفردوس أو الجحيم، لظلّ هذا فحسب المعنى السطحي، وأن العامل المهم شعرياً هو الوقوف على الرمز البدوي للمطلع النموذجي الأصلي للقصيدة. حينئذٍ فقط يبرز تعبير شعري كامل إلى الوجود.

إن إشارة ما إلى موضوع حقيقيّة، مُمكنة، أو مُتراجمة، حتى لو كانت تُرجع صدق أكثر من مستوى رمزي، ليست أكثر من تردّد بين موضوع وموتيف - من حادثة شعرية. إن لدينا كثيراً من الحوادث الشعرية حول "موضوع" الحديقة المؤسّ قرآنيّاً. ومهما يكن من أمر، فإن وجود قصيدة ما متطورة موضوعاتياً ومكتفية بذاتها، غير خاضعة لأغراض

فوق شعرية، وبكونها "قرآنية"، تُغامر بأن تكون "غير-قرآنية" وجوداً نادراً. ولهذا سوف نقتبس قصيدة كهذه لابن الرومي (ت ٢٨٣هـ / ٨٩٦م)، وهو شاعر لم يظهر حتى الآن في مناقشاتنا عن النسب والحنين إلى دياره. وما ذلك إلا لأن ابن الرومي ليس شاعراً للعاطفة البدوية العتيقة، فهو يستطيع أن يسكن براحة إلى رؤية حديقة حلم يقظة وإلى تحقيق لها، بمعنى أن يسكن إلى رؤية حديقة "مكتسبة"، وليست "مفقودة". وحديقة كهذه، إذاً، كونها شعرية حديقة غزل، هي كذلك مرجعياً حديقة القرآن. ولم تكن قصيدة ابن الرومي هذه مضطربة، في تعبيرها الموضوعاتي بوصفها قصيدة بالمعنى العربي "الكلاسيكي" الوحيد الآن، إلى أن تحرم نفسها من المعجم الشعري والموتيفات التي هي جزء من "تطور" حلم اليقظة في النسب أو تحرمها، بالطبع، من تلك العناصر التي قد أصبحت جزءاً من عاطفة غزل خالصة. ولا تصادم آثار كهذه لنسيج فوق-قرآني مع مفهوم الكل القرآني المنظم القابل للتحديد في النهاية عندما يتم إدراكه تراكمياً بوصفه موضوعاً (٧):

|   |   |
|---|---|
| أَزْجُرِ الْقَلْبَ إِذَا الْقَلْبُ جَمَحَ | وَأَرْذَعِ الطَّرْفَ إِذَا الطَّرْفُ طَمَحَ |
| وَأَصْرِفِ النَّفْسَ إِلَى غَدْنِيَّةٍ    | ذَاتِ غُنَجٍ وَذَلَالٍ وَمَرْحٍ             |
| زَانِهَا اللَّهُ بِخَدِّ مُشْرِقٍ         | لَوْ مَشَى الذَّرُّ عَلَيْهِ لُجْرِحٍ       |
| لَوْ بَدَتْ غُرَّتُهَا مِنْ خَدِّهَا      | قُلْتُ بَرَقَ فِي ذُرِّ الْمَزْنِ لَمَحٌ    |
| أَوْ رَأَى الْبَدْرُ فِي مَطْلَعِهِ       | لَا كَتَسَى ذُلًّا وَهُونًا وَأَفْضَحَ      |
| فَازَ مَنْ عَاطَتْ يَدَاهَا يَدُهُ        | عَاتِقَ الرِّيحِ بِكَاسٍ وَقَدَحَ           |
| بَيْنَانٍ كَالْمَدَارِيِّ بَضَّةٍ         | طُرُقَتْ بِالنُّورِ فِي مَجْرَى السُّبْحِ   |
| كُلَّمَا سُرَّ بِهَا قَالَتْ لَهُ         | زَادَكَ اللَّهُ سُورُورًا وَقَسْرَحَ        |
| يَا حَبِيبِي وَمَدَى أُمْنِيَّتِي         | بِكَ زَادَ الْعَيْشُ طَيْبًا وَصَلَحَ       |
| وَهُمَا فِي رَوْضَةِ غَدْنِيَّةٍ          | يَفْسَحُ الطَّرْفُ مَدَاهَا مَا انْفَسَحَ   |



تَتَقَنَّى الطَّيْرُ فِي حَافَاتِهَا      بِلَحُونٍ تَدْعُ الْقَلْبَ فَرِحْ  
وَتَسِيمُ الرِّيحُ يَهْدِي لُهُمَا      نَفْسَاتِ الْوَرْدِ مِنْ تِلْكَ الْفُسْحِ  
عُرِضَتْ عَيْنَاهُمَا قُرَّتْهَا      ثَمَرَ الدُّمْعِ الَّذِي كَانَ سُفْحِ  
هَآكُنْهَا ذُرِّيَّةً مَنظُومَةً      شَاكِلَ الْحَاتِمِ مِنْهَا الْمُفْتَنَحِ

تبدأ القصيدة بدعوة إلى التحكم في النفس والتقصُّف. فهل سنحصلُ بعدئذٍ على موعظة زهدٍ أخلاقية؟ ولقد عَبَّرَتْ هذهِ الفكرةُ عقلَ الشاعرِ ومَسَّتْ خياله باختصارٍ. ولكن بوصفها فكرةً فحسب، ولكي تقودها فقط باتجاهٍ شيءٍ آخر، إلى افكارٍ عن مكافأةٍ جِدِّ عاجلةٍ مع ذلك، وليست مكتسبةً تماماً. ولم يكن الشاعر مستعداً للدخول في حلم اليقظة، والذي قد يكون مكافأته الخاصة، إلا بعد استحضر "عَذْنِيَّةً"، أو عذراء من جنة عدن. وما يأتي بعد ذلك أبيات في وصف غزلي خالص، تقليدي ومن أكثر الاوصاف رهافةً، ولكن السياق الموضوعاتي كان قد تَغَيَّرَ حينئذٍ. إننا الآن أمام صورة شعرية لقصيدة حب عربية جِدِّ أرضية<sup>(٨)</sup>. أما الخمر القديمة فليست بُعدٌ هي خمر ابن الفارض. كما أن تألُّق المسبحة المنزلة على أطراف أصابع شفانية تألُّقٌ جِدِّ حَسَنِيٍّ. في البيت ٨، تعود الإشارة القرآنية إلى الظهور، ولكن الصورة الحسية حينئذٍ راسخة أكثر من اللازم. فالعذراء الفردوسية هي الآن امرأة واضحة القسمات. وهذه هي جنة عدن الحقيقية، التي هي فوقَ كلِّ شيءٍ حديقةٌ. وكما يقول بارتليت جيامتي: "في حَديقَةٍ ما نَكُونُ في قَلْبِ قَصِيدَةٍ ما"<sup>(٩)</sup>؛ ومع ذلك فقد احتفظ ابن الرومي بنا في قلب القصيدة منذ البدء. وحديقته كانت حديقة كل الشعراء طوال الوقت، وربما كانت انعكاساً للحديقة الأخرى، وربما العكس بالعكس. وحتى عندما تُعَدُّ الحديقة مكافأة من أجل دموع مسفوحة، فإنها لا تزال حديقة المحبين؛ والدموع، هل كانت دموع محبين بالمثل؟ إن البيت الأخير ذو فائدة مزدوجة. فهو بوصفه فكرة موضوعاتية من المفروض أن يعود بنا إلى التقرير الأول، الصارم للقصيدة؛ حتى لو كان يمكن إدراكه الآن بلمسة مخففة؛ وبوصفه عنصراً شكلياً يؤسِّس ختاماً محدداً على نحو واضح لبنية. إن خواتيم من هذا

النوع، مع ذلك، جدٌ نادرة في القصيدة العربية في هذا الوقت. ويؤذن ختام قصيدة ابن الرومي بالختام المفضل، والمميز بنيوياً، للموشحة الأندلسية. ففيه الخفة نفسها وفيه التحديد الواضح نفسه.

ولكي نعود إلى الاتجاه السائد في الشعر العربي ونعيّن مكاناً أكثر تحديداً من أجل الموضوع الرمزي للفردوس/ الحديقة مع إيحائه بالاهتمامات النموذجية الأصلية، قد نحسن صنعاً، مع ذلك، بأن نصل عبر الحدود الشكلية إلى النثر العربي أولاً. إن الليجوريات السعادة العديدة التي يستطيع المرء أن يميزها خلف السطح السردى الرقيق في الليالي العربية وحدها، هي كلها تنوعات للأسطورة نفسها. وتسمح لنا رحلة السندباد الخامسة، على سبيل المثال، بلمحة خاطفة إلى حديقة مسرات، تصبح، مع ذلك، على الفور وقد غيّم عليها ظهورُ هادمٍ مَلَذَاتٍ شائِهٍ، وطفيليٍّ، مُتمَثِّلًا في عجز البحر. وتأخذ الرحلة السادسة للسندباد إلى جزيرة سرنديب (سيلان)<sup>(١٠)</sup>، التي تُشَخَّصُ بصورة جَلِيَّة في الأسطورة والأدب العربي الوسيط بوصفها أحد أمكنة النعمى loci amoeni الفردوسية. ومناخ الجزيرة سارٌّ؛ والأيام والليالي فيه ذوات طول متساوٍ. ويعيش سكان الجزيرة السعداء وذوو الأخلاق الطيبة وجوداً في عصر ذهبي على سفح جبل قائم بصورة مركزية، وهو أعلى جبل في العالم، لمَسَتْ قَدَمًا آدم قِمَّتَهُ أول ما لمس عندما نُفِيَ من الفردوس<sup>(١١)</sup>. وعندما يصعد سندباد إلى القمة، يجد هناك حياة نباتية نادرة وجميلة، ولكنه يجد كذلك نخلة وأشجار أرزٍ مألوفة<sup>(١٢)</sup>؛ وهناك كذلك يواقيت لا يمكن تجايلها وأحجار كريمة أخرى. ولكن كان على سندباد، كي يصل إلى مكان مليء بالنعيم كهذا، أن يَدْعَ نفسه يسبح نازلاً إلى جدول تحت الأرض، غامض ومظلم تماماً، يبدأ من كهف مرصع بالجواهر في نقطة ما على الشاطئ الذي تسحب كل السفن إليه كي تلقى مصيرها المحتوم من التدمير.

وبسبب شَغَافِيَةِ الرحلة السادسة، ليس ضرورياً بالمرّة أن نُحَلِّل ونشرح كلَّ المحتوى الأسطوري-الرمزي لها فيما وراء المخطط النموذجي الأصلي<sup>(١٣)</sup>. ذلك أن السمة

الشعبية الشفوية للسرد في هذه الرحلة، كما هو الحال في الرحلات الأخرى في الليالي العربية ككل، تُيسّر مجموعة ضخمة، لكنها بسيطة على نحو ساحر، من الأساطير، والخرافات، والإشارات الرمزية من كل المصادر والعصور، التي تُعدّ أماكن النعيم من بينها واحداً من أكثر الموتيفات المنتشرة بصورة خصبة.

وهكذا يظهر على السطح موتيف فردوسي غير مشكوك فيه، وذلك في قصة أبي محمد الكسول (الليلة ٤٨٠)، حيث نسمع عن أشجار ذهبية أوراقها من الزمرد وثمارها من الياقوت واللؤلؤ. وهذه أشجار تبدو أنها نزلت مباشرة من حديقة مرصعة بالجواهر، زارها جليجامش<sup>(١٤)</sup>، ومن الواضح أنها أشجار من أعمال الجن، ولكن أبا محمد الكسول يحضرها هدايا إلى الخليفة، موضوعة في أقفاص، كما لو كانت مشحونة في البحر من مكان بعيد.

وفي حادثة عَرَضِيَّةٍ أخرى، في القصة الرومانسية المؤثرة للحسن البصري (الليلة ٣٩٥ وما بعدها)، نجد تراكمًا لأماكن مترابطة رمزيًا، تُعدّ نسخًا مكررة لمَوْضُوعِ الْجُزُرِ الْمَحْظُوظَةِ / حديقة المسرات. وهكذا تظهر حديقة ما بوصفها فكرة "متفردة" للنعيم أمام الحسن البصري عندما يفتح الباب المحرّم في القلعة التي في السماء. ومع الرؤية المبهجة للحديقة، مع ذلك، يأتي كذلك الأمل على الحب غير القابل للحصول عليه. وبهذه الطريقة يصطدم رمز الباب المحرّم بأسطورة النعيم الأسمى. وعلى مستوى الرموز "الجمعية" للزمان والمكان المباركين، يأخذنا الجزء الأخير من قصة الحسن إلى أماكن بعيدة من مثل جزر الامازون وأرض الواق واق<sup>(١٥)</sup>، إلى مواضع أسطورية، مثالية، محرّمة دون شك، ونادرًا ما تنتهك، لكل الأوهام المرغوبة - أو المثيرة للفضول ببساطة - عن تشخيصات النعيم، والتي تحمل تشابهات كثيرة مع الأساطير المبكرة لأشكال أصلية عن حياة "عصر ذهبي".

من الطريف أن نرى جزيرة الواق واق تعود إلى الظهور بوصفها مكان النعيمي *locus amoenus* في الأقصوصة الطويلة الفلسفية المحتعة عن التولّد الذاتي والاكتشاف

الروحي من تأليف ابن طفيل (القرن الثاني عشر بعد الميلاد) بعنوان حي بن يقظان<sup>(١٦)</sup>. وفي هذه الجزيرة، التي ذكرها مؤلف ثقة شهير في الغرائب مثل المسعودي<sup>(١٧)</sup>، أشجار تحمل ثماراً عبارة عن نساء<sup>(١٨)</sup>، أو ربما رؤوس نساء فقط، والتي تصدر منها الكلمة الملفزة واق-واق. وثُمَّ اقترح يطرح نفسه هو أنه ربما كانت على هذه الجزيرة، نظراً للظروف المثالية من مناخ ولزوجة تربة ذات فقايع غريبة، خَلِيَّةُ حياةٍ قد ولدت نفسها تلقائياً، ومن تلك الخلقة يمكن أن يكون قد تطور كائن بشري كامل، مادياً وروحياً (إمكاناً). وعلاوة على هذا، يتصادف أن تكون إلى جانب هذا المكان المؤاتي جزيرة أخرى حيث يقيم شعب يَتَمَيَّزُ باستقامة "عصر ذهبي" وبساطته<sup>(١٩)</sup>.

وخارج مجال العجائب<sup>(٢٠)</sup>، فإن الليجوريات النعيم النموزجية الأصلية، المعبر عنها أسطورياً جيداً نادرة في الأدب العربي. ولكننا يجب هنا، أيضاً، أن نفرّق بين قصص الليجورية ممتدة أو الحكايات التي ناقشناها حتى الآن، وبين نمط آخر من الإشارة، يُحْبَسُ في الاستعارة أو في الرمز الفردي، المستقل بذاته. مثل رمز الحديدية، على سبيل المثال. ومع ذلك، فعلينا بصورة أساسية أن نأخذ في الحسبان، على المستوى الرمزي، تداخل ما كان بالنسبة إلى العقل الوسيط صوراً جيداً "مادية" للنعيم الأبدي، الإشارات القرآنية المفصلة، الدقيقة (أو على الأقل الملحة والمتكررة إلى أقصى حد) عن مكافأة أخروية. وعلاوة على هذا، فإن أماكن النعيم تلك المصورة بدقة كبيرة تصبح جزءاً من اهتمام المؤمن في المستقبل. إنها ليست ماضيه الروحي. وفي عبارة أخرى، إنها ليست ميتولوجيته ولكنها على الأرجح إيمانه بالآخريات على نحو حصري، وبالتالي يكون أقلّ تَمَكُّناً بكثير بوصفها مادة أدبية-رمزية. فالأدب يُفَضَّلُ أن يتعامل مع كمٍّ أكبر من "المادة" في الماضي، ومع كلِّ الغموض في المستقبل. ويبدو أن القرآن قد انتزع من الخيال الأدبي العربي كثيراً من الغموض الإبداعي المتصل بالمراحل المستقبلية للسعادة العظيمة أو أمكنة النَعْمِ *loci amoeni*، في حين أهمل في الوقت نفسه أن يزود ذلك الخيال بذخيرة مبنية سردياً، أو قابلة للتفسير، من المادة ذات الأصل الأسطوري، التخيلية حول

النعيم الأصلي وأسباب فقده . فالقرآن نادراً ما يستخدم رموزَ الحديقة خارج سياق أخروي صارم، ومتكرر على نحوٍ آلي تقريباً؛ ومع ذلك فيمكن من خلال استعارات نموذجية أصلية بصورة حقيقية مثل تلك التي عن الإنسان الصالح، "كَمَثَلِ جَنَّةٍ يَرْوَاهُ أَصَابُهَا وَابِلٌ فَاتَتْ أَكْلُهَا ضِعْفَيْنِ فَإِنْ لَمْ يُصِبْهَا وَابِلٌ فَطَلَّ" (٢١)، أن بعضَ اللُّقَاحِ الرمزي قد سقط على نحوٍ مُمكنٍ تصوُّره على الأدب العربي الدنيوي، من حديقةٍ إلى أخرى .

يظهر الفردوس، في التصوير البصري القرآني "العادي"، مثل صحراءٍ في لحظةٍ إزهارها المؤقتة، واحدةٍ من المياه العذبة، مقاصيرٍ للسرور، خمرٍ مُمتعةٍ إلى الأبد، صُحبةٍ أنثويةٍ مثاليةٍ، ومُمتعةٍ إلى ما لانهاية، وخدمةٍ حاملي الكؤوس الشباب، المُكْتَنَفِينَ بالأسرارِ ذوي السلوك البلاطي . إنه الإعلاءُ لما يَتِمُّ التعرفُ إليه في القرآن نفسه بوصفه إرضاء لـ "شهوات" الإنسان في هذا العالم (٢٢) . وإن ذلك في القرآن وعد جميل، ولكنه وعد جدٌ ملموس، وواضح، أيضاً . ومركّزٌ عليه تركيزاً كبيراً، ويتحرّك، في مقصده النظري "المتراكم"، بإخلاصٍ مبالغٍ فيه . وقد يكون أمراً غيرٍ مثيرٍ للدهشة أن نجدَ الأدبَ العربيَ الدنيويَ يَنَاقِ بنفسه عن تمثيلٍ واضح، وهو تمثيل أحاديّ الاتجاه من الناحية البلاغية مثل هذا التمثيل الواضح للسعادة السرمدية . ويمكن أن يكون أمراً متوقَّعاً تقريباً الالتجاءُ إلى أمثولةٍ ساخرةٍ من ناحية، وإلى رمزيةٍ نموذجيةٍ أصليةٍ مبهمةٍ من ناحيةٍ أخرى .

وفي الحقيقة، يُثَبِّتُ كلا العملين العربيين الأساسيين في العصر الوسيط، اللذان يُصِرُّان مع ذلك على رفع الستارة السماوية عن خشبة المسرح المكشوفة تماماً عن «عالم» ما بعد الحياة الموصوف بدقة قرآنيّة، أنهما فكرتان ساخرتان في البنية والمحتوى . وهما رسالتان بالاسم ولكنهما قريبتان في الشكل إلى النوع المختلط (من النثر والشعر) من الهجاء (الإصلاح) المنيب *Menippean satire* (نسبة إلى منيبوس *Menippus* الفيلسوف الكليبي في القرن الثالث قبل الميلاد، وينسب إلى مدينة أم قيس فيما كان يعرف آنذاك بسورية، وهي اليوم في الأردن، وقد تبلور "الهجاء المنيبى" بوصفه مصطلحاً تصنيفياً لنوع من الأدب في القرن السادس عشر فقط، لكنه عاد فاشتهر بسبب الأهمية

التي منحها له ميخائيل باختين في نظريته للرواية<sup>٢٣</sup>}. وهما رسالة الغفران للسوري أبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ / ١٠٥٧م) ورسالة التواضع والزواجع للقرطبي أبي عامر بن شهيد (ت ٤٤٦هـ / ١٠٥٣م)<sup>٢٤</sup>.

ويظهر كلا المصنفين في النصف الأول من القرن الحادي عشر، وتبدو رسالة ابن شهيد المُختزلة في مادتها أنها مكتوبة قبل رسالة المعري بسنوات قليلة فحسب. وإذا كانت الرسائلتان تحاولان أن تخترقا الغلاف الحائل عما تحت القمر لتستبحنا لنا إلقاء نظرة أكثر تَمْهلاً إلى ما يكمن خلفه، أو فيما وراءه، فإنهما تفعّلان هذا بأسلحة مبتورة إلى درجة عالية، أو بالأحرى، ينبغي أن نقول إن فكرتهما كانت محدودة بصورة مُتعمّدة. ويجب ألا نتوقع أن نجد هنا المَدَى والتعقّد الكامل للمخطّط الدائني الأخلاقي والأخروي، أو للمخامة الميميلتونية لعصيان الإرادات وتصادمها. بل نجد عوضاً عن هذا، أن العملين العربيّين مُتَمَنّان غالباً، كما في حالة المعري، أو بصورة كلية، كما في حالة ابن شهيد، بِمُشَاهِدَةٍ من بارناسوس Parnassus (الجبل اليوناني المقدس) أو من "جمهورية أدبية" اليجورية. وفي أفضل الأحوال، فكلتا الرسالتين عملٌ للبدية المُصَفَّولة والسخرية الحادة.

ولا تُعدُّ صورةُ عالم ما بعد الحياة التي تبرز في رسالة ابن شهيد ذات صلة قوية بمناقشتنا الراهنة، وذلك لأنها لا تقدّم لنا بصورة مباشرة تلك العوالم السماوية المقدّر لها أن تكون منازل دائمة للبشر. فمخطّطه الاليجوري لعالم بارناسوسي من الجن يمثل وحسب المكان الحقيقي والابطال الحقيقيين. ويصبح إسقاطاً<sup>٢٥</sup>، أو انقلاباً أفلاطونياً واضحاً هنا. وحتى سخرية عالم الحيوان السماوي هي بالتالي محايدة اليجورياً.

أما في رسالة الغفران للمعري، من الناحية الأخرى، فإن كل الصور الشعرية السماوية مؤسسة مباشرة على النماذج القرآنية، متيحة الفرصة لظهور تحريفات متعمّدة جدّ قريبة للمحاكاة الهزلية (الباروديا). وهكذا، توجد من أجل الإنسان الصالح في حديقة الجنة أشجار، ينشر كلٌّ منها ظلاً من أفق المشرق إلى أفق المغرب. وإذا ما الأحلام البدوية

اللامعقولة {إذ روي أن بعض الناس قال: يا رسول الله اجعل لنا ذات أنواط، [شجرة كانوا يعظمونها في الجاهلية]، كما لهم ذات أنواط}. عن شجرة مثل ذات أنواط على سبيل المقارنة؟ وتحت أشجار كهذه، تجري غدران وأنهار من ماء، يعطي حياة أبدية، ﴿وأنهار من لبن لم يتغير طعمه، وأنهار من خمر لذّة للشاربين﴾ (٢٦). ويعوم السمك في هذه الجداول العذبة، حتى لو كانت تأتي من مياه البحر المالحة. إن سمكاً مثل هذا لم يُصِرْ مثله شاعرٌ مثل المتنبي (٢٧)

يسكن الشعراء والأدباء هذا الفردوس. فبيت واحد يمكن تأويله على نحو إيجابي، يسمح بسهولة لبعض شعراء ما قبل الإسلام أن يلحقوا بأهل الجنان. لكن ليس ثمة مكان لانصاف الأذكياء ذُأهل الجنة أذكىء لا يُخالطهم الأغبياء (٢٨). وهل يأمنُ الغافل المتطفلُ {ابن القارح} على الفردوس أن يركب هناك فرساً من خيل الجنة؟ ويجوز أن يقذفه الفرس السابح على صخور زمرّد، فيكسر له عضداً أو ساقاً، فيصير ضحكةً في أهل الجنان! ولكن لا بأس، فهذا المتطفلُ يمكن أن يطمئن. فاشياء من هذا القبيل لا تحدث على هذه الاراضي (٢٩). ذُالجنة لا يُرهَبُ لديها السَّقمُ، ولا تنزلُ بسكنيها النَّقمُ. وعندما يحرُفُ من الإوز وينزل على روضة ما، فإنها تكون إوز الجنة؛ فمن شأن طير الجنة أن يتكلّم، وقد ألهمت أن تسقط في هذه الروضة فتغني لمن فيها من شرب. وفي حين ينتفضن، يصرن جوارى كواعب، يرقلن في وشي الجنة، ولا يُبرن ذهشة أحد سوى ذلك المتطفل. ناهيك عن أصوات غنائهن، وعلمهن بالموسيقا والألحان المختلفة! ومع ذلك، فالسؤال المزج حقيقة هو: كيف نفَضت عنها بِلّة الإوز المعروف عنها، وضعف عقلها؟ بل إن الإوز نفسه تُخبر ابن القارح أنه لم يرَ من قدرة بارئه شيئاً بعد، وأنه على سيف بحر العجائب وحسب (٣٠)

وعندما يقرّر الشاعر الشيخ لبید، والذي عُوضَ عن أبيات شعر ثلاثة في تقوى الله وحمده وهدية نظيرها بهاءً وحسناً في الفردوس، أن يدعو كل الشعراء المستحقين وغير المستحقين من أهل الجنة إلى مائدة في الجنان في منزله بالقيسية، فإن المناسبة يجب أن

تكون بدوية بصورة حقيقية. وفي البداية تُنشأ أَرْحَاء (طواحين) على أكثر أنهار الجنة سخاء؛ الكوثر، فَرَحَى من دُرٍّ، وَرَحَى من عسجد، وأَرْحَاء لَمْ يَرِ أَهْلُ العاجلة شيئاً من شكل جواهرهن؛ ولكن ثمة كذلك أَرْحَاء اليد، تديرها جوارٍ من الحور العين وأخرى، تديرها جِمَالٌ تُسَوِّمُ في شجر عِضَاهِ الفردوس، وأينق لا تعطف على الحيران، وصنوف من البغال والبقر والحمر الوحشية. والطحين هو أفضل الطحين. ولم يُغْنِ شاعرٌ أبداً بمثله. ثم جِيءَ بالطيور التي جرت العادة بأكْلِهَا، وَسِيقَتِ البقر والغنم والإبل لِتُعْتَبَطَ، فارتفع رُغَاءُ الإبل، وبُعَارُ السَّعِيزِ، وتَوَاجُ الضَّأْنِ، وصِيَاح الدِّيَكَةِ، لِمَرَأَى المُدْبِئَةِ في يد الجزار. وذلك كله، بحمد الله، إذ لا أَلَمَ في الفردوس. ومع ذلك، فليس الأمر هكذا. ذلك أن جِدْبَةَ الأمر كله أقرب إلى الاضحوكة (٣١).

وَأَسْمَى كِسْرَةً للسرور، أليست هي الصحبة الموعودة للحور العين؟ إن زائر الفردوس {ابن القارح} يحصل في النهاية على خلوة بِحُورٍ يُتَمَنَّى من هذه المخلوقات الفاتنة. ولكن مع ذلك كيف تزدحم أفكار ذلك المحب الشيطاني امرئ القيس بعقله: أفكار عن أم الحويث وجارتها أم الرُّباب. ومع ذلك، يا لها من مقارنة! ويندفع إلى أحضان المتعة، الحورية الأولى أولاً، ثم الأخرى؛ يترشَّف رُضَاب كل منهما ويقول: إن امرأ القيس لِمُسْكِينٍ مُسْكِينٍ! تحترق عظامه في السعير ولا يزال المرء يتمثل بقوله في طيب رائحة ثغر المرأة وريقها - هنا في الجنة!

لكن حب الفضول، مع ذلك، قد يفسد اللحظات السعيدة حتى في الجنة. فالزائر يستغرب ضحك إحدى حُورٍ يُتَمَنَّى؛ إذ تستمعان منه إلى أبيات امرئ القيس المشار إليها، فيسالها مِمَّ تضحك؟ وتساله هل يدري مَنْ هي. أليست هي من حور الجنان اللواتي خلقهن الله جزاءً للمتقين، وقال فيكن: ﴿كَأَنَّهُنَّ الْيَاقُوتُ وَالْمَرْجَانُ﴾. فتذكر له الأولى أنها كذلك بإنعام الله العظيم، على أنها كانت في الدار العاجلة تعرف بحمدونة، وتسكن في باب العراق بحلب، وأبوها صاحب رحي، وتزوَّجها رجل يبيع السَّقَطَ، فطلقها لرائحة كرهها من فمها، وكانت من أقبح نساء حلب. فلما عرفت ذلك زهدت



في الدنيا الغرّارة، وتوقّرت على العبادة، وأكلت من مغزلها ومِرْدَنِها، فصيرها ذلك إلى صورتها الجديدة. أما بالنسبة إلى الحورية الأخرى، فكانت توفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد، على زمان أبي منصور محمد بن علي الخازن، وكانت تُخْرِجُ الكتبَ إلى النساخ. فمن الذي لا يتذكّرها؟

وبلا جدال يجب أن يكون هناك شيء أكثر للجمال في الفردوس. ويَمُرُّ مَلَكٌ من الملائكة بالصدفة فيرغب الزائر في أن يستضيء براهي عن الحور العين في ضوء ذكرهن في القرآن الكريم. فيخبره الملك أَنَّهُنَّ على ضَرْبَيْنِ: ضَرْبٌ خلقه الله في الجنة لم يعرف غيرها، وضَرْبٌ نقله الله من الدار العاجلة لما عَمِلَ الأعمال الصالحة. ولكي يلحظهن المرء، عليه أن يدخل إلى حدائق لا يعرف كُنْهَها إلا الله، حيث يوجد شجر غريب "يَعْرِفُ بِشَجَرِ الْحُورِ" (٣٢)، تَحْمِلُ ثَمَاراً. ويأخذ الزائر ثَمَرَةً من هذا الثمر. قد يكون سَفَرَجَلَةً أو رُمَانَةً، أو حتى تفاحة فيكسرها؛ فتخرج منها جارية حوراء عينا تترك لحسنها حوريات الجنان. وتسال مَنْ فَكَّ أَسْرَ جَمَالِها عما يمكن أن يكون، وما إن تسمع باسمه حتى تُخَبِّرُهُ برهبة أنها كانت تُمَنَّى بِلِقَائِهِ قبل أن يخلق الله الدنيا بأربعة آلاف سنة. وفي مواجهة هذه النعمة الكبرى لله القدير، لا يملك الزائر سوى أن يقتبس بعض الحديث الشريف ويسجد إعظاماً لله القدير. ولكنه حينما يسجد هناك، يخطر في نفسه أن تلك الجارية، على حسنها، نحيفة، وهو ما لا يتفق مع النموذج البدوي. وبعد السجود الواجب، مع ذلك، وهو يرفع رأسه، يلحظ معجزة مهولة تبدو حرفياً ليس لها نهاية. فَرِدْفَا هذه الحورية السماوية، والتي بدت له متواضعة، يُضَاهِيان الآن كُتُبَانِ عالِجٍ، وأَنْقَاء الدهناء التي كان كل شعراء الصحراء قد تجرأوا على التغني بها: إنها آفاق من السرور المتَمَوِّج. ومع ذلك، يا لها من راحة أن يجد المرء أن في الفردوس بُعداً متارجحاً بين إرادة الرغبة الملحة والعقل الواعي المحدود، والذي من خلاله يمكن لِمَسْخ ما أن يُصَنِّع بسهولة وأن يُعَادَ إلى حالته الأولى بالسهولة نفسها (٣٣).

لقد كان النثر العربي الخيالي، سواء في حالته السردية أو التأملية المفكّكة، متشكلاً

في إيجاز صارم من وسائل تعبيرية أو حتى من وسائل جمالية مبهمّة وساخرة بصورة حيوية، وتقريباً بأسلوب مذهب الطبيعية، على اتصال كافٍ بالتعبير بالرموز النموذجية الأصلية عن زمان النعيم الأصلي، والأبدي بالمثل، ومكانه. وترجع الشفافية السهلة والتراكم غير المكبوح لهذه الرموز في قصص الليالي العربية إلى انتقائية شعبية ساذجة مؤسسة على مبدأ الانجذاب الترابطي أكثر من مبدأ الاختيار الواعي. وفي نظام مثل هذا، ما إن تبدأ سلسلة نوعية من الرموز حتى تتكاثر ذاتياً عن طريق تشكيل-تسلسلي حرّ. إن المدونة الكلية لمصادر محلية ومجاورة، فولكلورية معاصرة وخرافية قديمة بالمثل تفيض بحرية إلى قصص بسيطة ظاهرياً عن العجائب، والمغامرات، والشروات غير المحدودة. كذلك فإن الأدب العربي الوسيط المسمّى الأدب النثري، على العكس تماماً من الشعر، اتخذ من المراكز التجارية المدنية بيئة له. فالقصص تبدأ في الأسواق والموانئ، في بغداد أو البصرة، لكن ما إن تتقدّم، بوصفها أوهاماً خيالية سريعة الاستثارة، فإنها تتحوّل إلى مغامرة خالصة، وتتحرك بجسارة على طول طرق التجارة فوق الأرض وفوق البحر، واصله إلى الكُنْزِ الأسمى فيما وراء الجبال السبعة والبحار السبعة. ولكن حينئذٍ فإن العودة تكون مرة أخرى على طول طريق التجارة نفسه، ويُتَوَجُّ النجاح النهائي للمغامرة بنهاية سعيدة مفاجئة متواضعة، تُمثِّلُ هبوطاً مفاجئاً بعد تكثيف لمغامرة مستهدفة بجسارة. وهكذا، فإن النجاح الحقيقي يقاس بمستويات "واقعية" بمعنى أنها تؤكد الوقائع الاجتماعية للبيئة العادية لهذا الأدب التي يُمثِّلُها الصانع والتاجر. وتحتفظ الحداث في السماء والجزر المحظوظة المسكونة بتكافلات وهمية حسية بين الحياة النباتية والحيوانية بحسرها الخيالي الحقيقي عندما "تُذَكَّرُ" وتُحْكِي من منظور نهاية سعيدة "واقعية" قابلة لأن تُؤطَّر اجتماعياً. وبهذه الطريقة ليس ثمة اضطراب بين الهدف والحلم. فأحدهما يقف؛ والآخر يمضي. ولعل سندا بدأ لم يتوقّف أبداً عن الحلم برحلة ثامنة، لكن باب الحجر السابعة ينفتح من تلقاء نفسه وحده.

إن السمة الأدبية المصقولة بدرجة عالية، والمبهمّة بطريقة مقصودة، لعمل مثل رسالة

الغفران، من ناحية أخرى، ذات مجال خيالي متحكم فيه غاية التحكم. فمؤلفها، في عمل دال على براعة حقيقية، وذو تمرين ساخر مستمر، مقيّد دائماً بطراز بدئي موضوعاتي "مستقيم" ينسج حوله الشبكة الدقيقة لبديّهته الساخرة. وصحيح أن النموذج "المستقيم" مركّب بدرجة كافية، ولكنه ليس في النهاية بالصورة التي يكون عليها في السرد الخيالي الشعبي. وهكذا فإن ما تستطيع رسالة الغفران أن تعطيه لنا من الرموز والصور هو محرّف بالبدهاء وحسب، وإن يكن صورة مرآوية، مشرقة على نحو مستغرق للنموذج الأصلي القرآني عن مكان النعيم ونوعه. وفي نهاية العملية الساخرة تركنا مفرغين من كل الحنين النموذجي الأصلي ومن كل حلم رمزي<sup>(٣٤)</sup>. هنا، إذا، تُنتج الألفه الساخرة بالرمز تأثيراً نازعاً للأسطورة demythologizing. إن الضحك البارد للعقل متعة جديدة للإنسان الوسيط. وقد يكون فاجأ الأدب العربي على غير استعداد بالمرة.

## ٢- فضاءات المتعة، مدركة، مفقودة، مُستعادة<sup>(٣٥)</sup>.

"إن المكان، في مقصّوراتهِ المغلقة التي لا حصرَ لها، يحتوي على الزمن مكثفاً. هذه هي وظيفة المكان". وإذا كان تبصّر ما بحاجة إلى تناقض ظاهري ما، فإن جاستون باشلار لديه ذخيرة لا تُستنفد من كليهما، لكن شعرية المكان لديه التي تنمو من الظاهراتية وتتطور حولها، و"المسح التحليلي" "topoanalysis"<sup>(٣٦)</sup> للبيت، إذا استخدمنا مصطلحه الخاص، يقترب به على نحو خاص من التناقض الظاهري الذي يجسّس عبر مقصّورات "منازل" النسيب العربي و"دياره": فشاعر النسيب يستخدم مكانه، وخصوصاً التجليات الكثيرة للديار، بوصفه مكاناً تستريح فيه ذكرياته، التي أصبحت بلا حركة وتحولت إلى صور، تحولت إلى "أماكن ألفتنا"<sup>(٣٧)</sup>. لقد أصبحت دياراً للقلوب، وبهذا المعنى سوف تظل مسكونة إلى الأبد، على نحو ما كان المتنبي (ت ٣٥٤هـ / ٩٦٥م) يعرف حق المعرفة<sup>(٣٨)</sup>:

لَكَ يَا مَنَازِلُ فِي الْقُلُوبِ مَنَازِلُ أَفْقَرْتُ أَنْتِ وَهْنُ مِنْكَ أَوَاهِلُ

لقد أصبحت ديار القلب تلك، في سكونها المطلق، ديار ذكريات بلا حركة، أماكن

يمكن التحول إليها طلباً للمأوى والحماية. إنها لهذا ليست مجرد نقاط مؤقتة. فهي تمتلك الآن رحابة بُعدٍ مادي. في الفصل الأخير من "التحليل المسحي" للبيت، يلمح باشلار إلى هيئة هذا المكان الخاص الذي هو البيت، أو بالأحرى، يتكلم عن "استدارة الحياة"، عن "استدارة المكان الداخلي"، وحتى عن استدارة الشجرة، "التي تمنح نفسها ببطء الشكل الذي يزيل مخاطر الريح" (٣٩). وفي مكان آخر يقتبس من الشاعر جين كيرول Jean Cayrol (٤٠):

لعل أحداً لا يجرحُ الثمرة

إنها ماضي المُتعة التي هي

في طريقها لتصبح مستديرة.

وهكذا نعرف أن بيتنا بوصفه ذكرى بلا حركة في انتظارنا في تلك المملكة الكاملة الخاصة للماضي الذي ليس له علاقة بالزمن المتناهي، التاريخي الذي له سمة حارسة أكيدة وهيئة. هذه هي المملكة التي تصبح فيها الزهور "حدائق الفردوس الصامتة" (٤١).

لا شعر يتكلم بالحاج عن المكان الداخلي الذي هو كله ذكرى وحنين أكثر من الشعر العربي. فهذا المكان، بوصفه صورة شعرية، يمكن أن يظهر تحت أسماء وتجليات كثيرة، ولكن القوة الموحية للاشتقاق العربي تجعل الشاعر والقارئ يُجرّبان حميمية الشكل السائد للاستدارة. فـ"دار" و"ديار" شكلان مستديران اشتقاقياً (د-ور = استدارة)، ويمتد هذا الاشتقاق الجوهري مفهوماً بالارتباط بكل المنازل المهجورة، وأماكن الوقوف الخراب، والأطلال، والعرضات في النسيب. وفي جميعها يرقد النموذج الأصلي لتلك الدار هاجعاً والذي لديه الميل الخيالي نحو الاستدارة، استدارة مكاننا الداخلي (٤٢).

وعندما تصبح الأرض كلها هي مكاننا الخاص للوعي، فإنها تصبح محيط دائرتنا. إن محيط الديار في النسيب العربي هو كذلك، وفوق كل شيء، محيط ألفة ومحيط ذكرى. وسواء أكانت دار ما سوف تكون منزلاً موسمياً للمحبوبة، أو مسقط رأس الشاعر، أو أوطانه، فإن الحقيقة المادية الخالصة للمكان تكون قد فقدت أهميتها

الشعرية. فكل شيء قد أصبح جزءاً من الاستدارة الدافئة، الحميمة للتذكُّر. ومع ذلك، فإذا كانت أصداؤه التذكُّر تَرِنُ بعمقٍ كافٍ، وهذا في الشعر ضرورة بقدر ما هو ضروري لشجرة ما أن تمتد بجذور ثابتة، فإننا نكون قد اتصلنا بالنموذج الأصلي، بالأساس الوطيد للصورة بوصفها تذكُّراً. وعلى هذا المستوى تحديداً تكتسب رمزية كلِّ الديار، ورمزية كلِّ أماكن الألفة، ورمزية كلِّ صور تلك الأماكن، الرغبة النهائية في شيء ثم امتلاكه في البداية، شيء مشار إليه بالعادة الثقافية بوصفه الفردوس.

هنا يمكن كذلك أن يتحوَّل محيط الألفة إلى مكان آخر للتذكر النموذجي الأصلي، الذي هو الحديقة. وقد لا يكون اتساع حديقة ما، أو محيطها، استدارتها، إذا جاز التعبير، واضحاً دائماً. وفي الشعر العربي تستقبلُ الحديقةُ شكلها تقريباً بوصفها المكان الداخلي للألفة. وعندما تصبح "حديقةً في القلب"، فإنها تكونُ قد استَحَقَّتْ حقَّ مَوْلِدِها، والذي هو نفسه مثل حقَّ "مَنَازِلِ القلب" الرمزية في النسيب. ومن دون وعاء الألفة هذا، فإن حديقة ما يُمكنُ أن تظهرَ مفتوحةً ومبسوطةً - حُلماً انطباعياً لصور خالصة. ومع ذلك، فعندما تكون الحديقة في القلب، والقلب في الحجاز، والحنينُ هو للسعادة الماضية وذكريات البيت، فمن ثم تكتسبُ حديقة مثل هذه حدودها الكفافية للمكان الداخلي كما تفعلُ حديقة أبي الحسن التهامي (ت ٤١٦هـ / ١٠٢٥م) (٤٣):

|  |   |
|--|---|
| أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ فِي أَرْضِ الْحِجَازِ رِشَاءً | فِي رَوْضَةِ الْقَلْبِ مَأْوَاهُ وَمَرْتَعُهُ |
| بِاللَّهِ يَا شَوْقُ رِفْقاً بِالْفُرَادِ فَمَا    | أَطِيقُ أَكْثَرَ مِمَّا أَنْتَ تَصْنَعُهُ     |
| وَأَنْتَ يَا وَصْلُ عَجْ فِي رَبْعِ فُرْقَتِنَا    | عَسَاكَ تَجْمَعُ شَمْلًا عَزَّ مَجْمَعُهُ     |
| وَسَقَمِهِ مِنْ حَيَا التَّقْرِيبِ سَارِيَةٌ       | فَلِإِنَّهُ دَائِرٌ قَدْ مَعَ مَوْضِعُهُ      |
| عَسَى اللَّيَالِي بِأَوْطَانِي الَّتِي سَلَفَتْ    | تَرْجَعُنَّ فِيهِ رُجُوعاً لَا تَوَدُّعُهُ    |

على الطرف الآخر من إدراك الحديقة إدراكاً شعرياً سوف يكون المنظر الطبيعي الرعوي الكلبي، منتشراً من أفق إلى أفق، عن حديقة الفردوس مطبوعة على شبكية حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ / ١٢٨٥م). وسوف نقع تحت إغراء رؤيته بوصفه مشهداً

مُتَمَذِّجاً، مُتَقَحّاً، إذا كان لمقاومة الشاعر النهائية ألا تُخْفِي عَنَّا حقيقة أن هذا المنظر الطبيعي، أيضاً، ليس فقط ذكرى مقبوضاً عليها بوصفها صورةً وبوصفها حلم يقظة، لا يرغب القلب في أن يصحو منه (٤٤):

|  |  |
|--|--|
| بِحَنَّةِ الْأَرْضِ حَمْتُ يَا صَاحِ   | فَلَيْسَ عَنْهَا الْفُؤَادُ بِالصَّاحِ   |
| تِلْكَ مَحَلُّ النُّهُورِ مُرْسِيَةً   | مِوْطِنُ أَنْسِي وَدَارُ أَفْرَاجِي      |
| مَرْسِيَ تَحْمِ نَاعِمٍ وَكَمْ جَزَلٍ  | بَيْنَ الرِّيحِاجِينَ فِيمِكَ وَالرَّاحِ |
| هَابِطَةُ النَّهْرِ مِنْكَ أَذْكُرُهَا | مِنْ شَطِّ اغْلَاةِ جِسْرٍ وَضَاحِ       |
| فَكُلُّ حُسْنٍ مَا بَيْنَ قَنْطَرَتِي  | طَبِيرَةٍ مِنْهُمَا وَسَبَاحِ            |
| سَبْعُونَ مِيلًا كُنَّا نَجُولُ بِهَا  | بَيْنَ جَسْـوَرٍ وَبَيْنَ أَدْوَاكِ      |

وعموماً نلاحظ في شعر الحديقة العربية توتراً لا يمكن تجنبه بين الرؤية الموضوعية والذاتية وبالقدر نفسه بين الرؤية الرمزية والواقعية. وبمجرد ما تظهر موضوعة الحديقة وقد حررت نفسها من السياق الرمزي للنسيب - وهذا يعني أنه بمجرد ما تتوقف الحديقة في القصيدة عن المشاركة من قرب في الحالة النفسية للأسى والفقد، حيث تُطَوَّرُ على نحو أكيد تشابهات رمزية مع المنازل والديار - فإن اختزالاً واضحاً للكشافة الرمزية يبدأ في الظهور. وهذا لا يعني أن الكشافة الغنائية لقصيدة ما سوف تناقص أيضاً. وفي الحقيقة، فإن المادية والموضوعية الناتجتين، والمواجهة التامة المباشرة مع الصورة أو الشيء، يمكن أن تُنتِجَ في أمثلةٍ للامتلاء شعراً يقترب من التعريفات الحديثة لـ "الصُّورِيَّة" "imagism" أو بالأحرى لـ "الشعر الخالص" "pure poetry" كما فهمه جورج مور: وهو شعرٌ "وليد الإعجاب بالعالم الوحيد الدائم، عالم الأشياء" (٤٥).

وفي أحد أكثر الوقفات الوصفية مباشرةً أمام المنظر الطبيعي، الذي يحتفظ مع ذلك بمكان النسيب داخل القصيدة، يصل أبو تمام (ت ٢٣١هـ / ٨٤٥م) إلى هذا الاستنتاج الكاشف شعرياً، وإن كان تجميعياً وموضوعياً (٤٦):

دُنْيَا مَعَاشٍ لِلْوَرَى حَتَّى إِذَا جَلِي الرِّيحُ فَإِنَّمَا هِيَ مَنَظَرُ

إن تَجَدَّدَ الموضوع بوصفه صورةً قد بدأ . وجوهره الشعري يُدْرِكُ كما لو كان للمرة الأولى، وإنه بهذه الجِدَّة المدركة سوف يبقى من الآن فصاعداً.

لكن رمز الحديقة الأبدية ليس بحاجة إلى أن يُنْفَى من الحداثي التي تُظهِرُ نَفْسَهَا فعلياً للعين، وحيث تبدو المُتَعَّة لحظةً شعريةً فحسب . إنَّ شِعْرَ الحديقة العربي يردُّ في الحقيقة أصداؤه النمोजجية الخاصة، حتى وهو منفصل عن الرمزية الآسرة المحتفظ بها في النسيب . إن الحديقة وساكنيها، الزهور، كينونات شعرية مميزة، قادرة على أن تشع هالتها الرمزية الخاصة . وهكذا، فإن بدا حلم يقظة بالحديقة في البداية مثل حلم الشاعر الحلبي أبي بكر الصنوبري (ت ١٣٣٤هـ / ١٩٤٥م) قاصداً فحسب إلى القبض على صورة واحدة، وعلى لحظة واحدة في وعي الشاعر بالمتعة، فإننا في نهاية الحلم لما نزل نرصد رغبة جديدة لدى الشاعر: ويجب أن تظل هذه الصورة/ اللحظة المقبوض عليها غير منتهكة ونقية . وبطريقة ما تُغَيِّرُ هذه الصورة/ اللحظة مادتها وتستميل فضاءات أخرى، يجب ألا تُدْنَسَ (٤٧):

|   |   |
|---|---|
| ما لِلرُّبَى قد اظْهَرَتْ إغْجَابَهَا       | بَا رَيْمُ قُومِي الآنَ وَنَحْكَ فَاظْطَرِّي  |
| فَالآنَ قد كَشَفَ الرِّبْعُ حِجَابَهَا      | كَانَتْ مَحَاسِنُ وَجْهِهَا مَخْجُوبَةً       |
| يَحْكِي الْعُيُونُ إِذْ رَأَتْ أَحْبَابَهَا | وَرَدَّ بَدَا يَحْكِي الْحُدُودَ وَتَرَجِسُ   |
| حُمْراً وقد جُعِلَ السَّوَادُ كِتَابَهَا    | وَشَقَائِقُ مِثْلُ الْمَطَارِفِ قد بَدَتْ     |
| بُلُقَ الْحَمَامِ مُشِيلَةً أَذْنَابَهَا    | وَتَبَاتُ بِاقْلَاءٍ يُشَبِّهُ نُورَهُ        |
| قد فَوَّقَتْ عن نَفْسِهَا نُشَابَهَا        | وَالزَّرْعُ شَبَّ عَسَاكِرِ مُصْطَفَاةٍ       |
| رُوسُ الطُّوَامِسِ إِذْ تُدِيرُ رِقَابَهَا  | وَكُنَّ خُرْمُهُ الْبَدِيعُ وقد بَدَا         |
| قد شَمَرَتْ عن سَوْقِهَا أَثْوَابَهَا       | وَالسَّرُّوْ تُحْسِبُهُ الْعُيُونُ غَوَائِبَا |
| خَوْدُ ثَلَاثِ عِبْ مَوْهِنَا أَثْرَابَهَا  | وَكُنَّ إِخْدَاهُنَّ مِنْ نَفْعِ الصَّبَا     |
| يَوْمًا لَمَّا وَطِئَ اللَّعَامُ ثَرَابَهَا | لَوْ كُنْتُ أَمْلِكُ لِلرِّبَاضِ صِيَانَةً    |

وعلاوة على هذا، فإن توسيع المدى الموضوعاتي لقصيدة الصنوبري يخبرنا أن موتيف اكتمالها يجب كذلك أن يكون نبضها الموضوعاتي الأول والمحدد - إلى الحد الذي كان {هذا النبض} يمثل البذرة التي سبقت القصيدة بوصفها تأثيراً وتلبّست بوصفها بَقِيَّتْها التناسية. وهذا يصبح جدّ واضح عندما نقارن قصيدة الصنوبري بأخرى جدّ قديمة، أرهصت بها، في حَمَاسة أبي تمام، حيث تُنسَبُ إلى شاعر مجهول باسم أبي القمقام الاسدي (٤٨):

أَفْرَأَ عَلَى الْوَشْلِ السَّلَامَ وَقُلْ لَهُ      كُلُّ الْمَشَارِبِ مِنْهُ هُجِرَتْ ذَمِيمُ  
سَقِيأً لِيُظْلِكَ بِالْعَشِيِّ وَبِالضُّحَى      وَلِيَرُدَّ مَائِكَ وَالنَّبِيَاهُ حَمِيمُ  
لَوْ كُنْتُ أَمْلِكُ مَنْعَ مَائِكَ لَمْ يَذُقْ      مَا فِي قِلَاتِكَ مَا حَبِيتُ لَعِيمُ

يجب ألا تبدوَ حديقة الصنوبري، رعاية للوحدة الغنائية للقصيدة، مع ذلك، "مُسَيَّجة" في مظهرها المرثي، الصوري. يجب ألا تكون تجرّيداً موضوعاتياً. ومثل منظر أبي تمام الطبيعي المكسو بالزهور (٤٩)، فمنظر الصنوبري في البداية فضاء متالف مفتوح من الرُئيّ الرعوية، وقد تغير مظهرها الخارجي بمقدم الربيع. وفي إشرافها تبدو أنها تستثني فكرة الحدود. وعلى نحو تدريجي فحسب تصبح الحديقة فضاء الشاعر الداخلي، وبهذا المعنى لم تعد حينئذٍ منظرًا طبيعيًا مفتوحاً لكن حديقة محاطة بسياج، يجب حمايتها من كل ما يمكن أن يُعَكِّرَ صفوها الداخلي. ومُشْرِقاً بِطُءٍ لكن مُغْرِباً فجأةً مع ذلك، يأخذ "الفردوس الأرضي" مكانه في عقل الشاعر العربي. كذلك لا تشبه حديقة الشاعر العربي المَسِيَّجة مَخْدَعُ فينوس في قصيدة الزفاف لدى كلاوديانوس أو الْجُنَيْتَةُ المصونة *hortus conclusus* في رومانس الورد. فليس ثمة كائنات الجهورية عابثة في الداخل أو معتمدة على الحائط وممنوعة من الدخول. ولا تشبه أي حديقة للشاعر العربي حديقة مايكل درايتون أو بدرو سوتو دي روخاس، أي مملكة لربات الفن والمختارين من بين الشعراء (٥٠). أما حديقة حلب فتبقى، حتى وهي تُرَجَّعُ أصداءً أماكن النعيم الأبدية والكمال المتوحد، جسماً للزهور. إنها محلّ للحلم الأبدية الذي سوف



يُجَرَّبُ مع ذلك من خلال الحواس. وبهذا المعنى، مع ذلك، قد تكون أكثر قدرة على توليد جوها من التقديس القريب للغاية من أماكن مقدسة جد عتيقة، قد توجت ذات مرة، بوصفها أماكن حمى، التلال المكسوة بالغابات في شرقي البحر المتوسط وامتدت شبكة كفاءتها الرمزية نحو "ديار" الجزيرة العربية. وهكذا يذكّرنا وليام روبرتسون سميت كيف لا يزال إيمابليكوس Iamblicus يتكلم عن جبل الكرمل بوصفه جبلاً "مقدساً فوق كل الجبال وممنوعاً دخوله على السوقة" (التأكيد من صناعي) (٥١)؛ ونقرأ عن "القدس الجديدة" في سفر الرؤيا ٢١ : ٢٧ أن "لا شيء غير نظيف سوف يدخل إليها، ولا أي أحد يرتكب البغضاء أو الرياء". وليس أقل دلالة عن هذا الحديقة السريّة *giardino segreto* لبرامنته Bramante في حدائق البلطدير في الفاتيكان، المصنّعة لتكون أول متحف لعصر النهضة، والمذكّرة على نحو صحيح بوصفها بستاناً منعزلاً، وعلى مدخلها نقشٌ يُحذّر كل الزائرين بكلمات {العرافة} سيبيل Sibyl إلى {البطل الطروادي} إنياس "procul este prophani" (أعني أبعدهم المُدُنُّونَ بِعَدَمِ الاقتراب) (٥٢).

تلتذ الحديقة المسورة في الشعر العربي، بوصفها موتيفاً، فوق كل شيء، بقناع الاستعارة. فهي تستطيع أن تكون فرعية بصورة واضحة ومركزية بصورة ضمنية - مرة بوصفها استعارة وأخرى بوصفها رمزاً، صانعة اتصالاً مادياً بموضوعها فقط كي تبعده عن المركز إلى مملكة مُفرّغة من ماديتها. إنها خاطفة وحارسة أودية للواقع. ويصل الشاعر الجماهلي الفارس عنتر إلى محبوبته عبر تأمل لروضة لا تزال جد رعية (٥٣)، ولكن بعد ذلك، ما إن يكون قد أمعن النظر في رؤية ما، أو صورة ما، لمكان مثل هذا، ليس استعارياً فحسب بل رمزياً، فإن مملكة الواقع تتغير. إن المرعى بوصفه "روضة أنفاً"، يتحوّل إلى مكان ممنوع الاقتراب منه، وذو حصانة (٥٤) لواقع مُنتعِم ومُحصّن، ويبدأ تحوُّله إلى الحديقة. وهكذا يعرف الشاعر الإسلامي المبكر شبيب بن البرصاء المريّ محبوبته بما هي جنة عدن على نحو أكثر خصوصية: مُسجحة أو هي ممنوع دخولها "جنة حيل دونها" (٥٥). وهو يختزل المسافة، بقدر ما يختزل التوتر، بين الاستعارة والرمز.

وسوف يجعلُ الإحساسُ بالمتعة الهادئة والالفة المحمّية، اللتين يمكن أن تثيرهما بركةُ ما في الحديقة، الشاعرَ الجِدُّ بلاطِيَّ للمحقبة العباسية المتأخّرة السَّري الرِّقَاء (ت بعد ٣٦٠هـ / ٩٧٠م) يفكرُ في حديقة داخل حديقة. وسوف يقوده هذا الإحساسُ إلى الجوهر الداخلي للعزلة. ويجد هذا الشاعر من حلب، مدينة سيف الدولة، استعارته المصنّقة لِلجَمَى والامان في هدوء بركة ما وهي تقوم مثل مرآة، تحفُّ بها حديقة حقيقية (٥٦):

وَأَمِنَةً لَا الْوَحْشُ تَذَعُرُ سِرِّيَهَا      وَلَا الطَّيْرُ مِنْهَا دَامِيَاتُ الْمُخَالِبِ  
هِيَ الرُّوضُ لَمْ تَنْشُ الْخَمَائِلُ زَهْرَهُ      وَلَا اخْفَضُ عَنْ ذَمْعٍ مِنَ الْمُرْنِ سَاكِبِ  
إِذَا اتَّبَعَتْ بَيْنَ الْخَمَائِلِ خِلَتَهَا      زَرَابِي كَسَرَى بَثْهَا فِي الْمَلَاعِبِ

في هذه الاستعارة المركّبة، الميزة لشعر الحديقة العربي وهو يصل إلى أعلى درجة في صقله البلاطي، تتصافر ثلاثة مكونات رمزية: الماء مع هدوئه وخبره، ومعنى الامان الاعمق؛ ومثال التناغم الرعوي؛ وحديقة الخواس، وكلها متشاركة كما لو كانت ذات تمجيد بلاطي للنعيم المخصوص المرموز إليه من خلال سجادة أحد الأباطرة (٥٧).

لكن متعة الحديقة لا تدوم. فجمالها المعقّد يستثير في الشاعر مشاعر مغلقة. والجمال يغار من طفله الخاص، من المتعة التي ينتجها، وهكذا يُبذّر الحزن في القلب. وتصبح الزهور المرابا المتعددة لهذا الحزن (٥٨):

نَرْجَسَةٌ لَمْ تَزَلْ مُحَدَّقَةٌ      لَمْ تَكْتَجِلْ قَطُّ لَذَّةَ الْغُمَضِ  
أَمَالِهَا الْقَطَرُ فَهِيَ بَاهِتَةٌ      تَنْظُرُ فِعْلَ السَّمَاءِ بِالْأَرْضِ

والأبيات للوآءاء الدمشقي (ت ٣٩٠هـ / ٩٩٩م)، وهو شاعر آخر ذو صقل شبيه بالزر كشة، يجتمع مع غيره في بلاط سيف الدولة. وفي أبيات مثل هذه، تستحوذ على الخيال على الرغم من النغمات العالية للحالة النفسية المحيطة بالاحتفال البلاطي، تبدو حالة الانقباض الدقيقة، الموحية مثل خيط مقصّب بفضة شاحبة شحوباً خاصاً على الفولاذ الدمشقي النفيس للحديقة العربية وشعر الزهور. ومع ذلك، فإن موضوعه الاسي في حديقة مزهرة هي دائماً أكثر من أن تكون مجرد عنصر في إنشاء طباقى antithetic.

فالأسى في حديقة ما يرجع أصداء خسارة شيء ما في طبيعة الحديقة نفسها، وحالة الانقباض الشعري هي التي تتوسط بين عدم الاعتقاد في خسارة كهذه والقبول بها.

في الشعر العربي قد لا نحصل على ثقة كاملة بهذا المعنى الخفي للحديقة الحزينة حتى نقابله بوصفه جزءاً من اللغة الرمزية للنسب التقليدي. وفقط عندما نتحول الديار المهجورة، ومناطق الحمى القبلية، والأطياف الليلية أمام أعيننا إلى حديقة انقباضية، مستيقظة في الصباح كما لو كان استيقاظها من حلم قديم، وعندما تذرّف النرجسة دموع حزنها النديّة، كما لو كانت تتذكر شيئاً من ذلك الحلم، وهو نفسه الحزن الذي يستيقظ في قلب الشاعر، فحينئذ فقط تبدأ معادلة بين الدار العتيقة والحديقة وتمتزج استعارة اللحظة الشعرية شيئاً فشيئاً مع رمز النموذج الأصلي. دائماً ما يكون ابن خفاجة جاهزاً هنا بمثال<sup>(٥٩)</sup>:

١. كَفَى حَزْناً أَنْ الدِّمَارَ قَصِيئَةً      فَلَا زَوْرَ إِلَّا أَنْ يَكُونَ خَيْالاً
٢. وَلَا رُسْلَ إِلَّا لِلرِّبَاحِ عَشِيئَةً      تَكْرُ جَنُوباً بَيْنَنَا وَشَمَالاً
٣. فَأَسْتَوْدِعُ الرِّيحَ الشَّمَالَ نَحِيئَةً      وَأَسْتَنْشِقُ الرِّيحَ الْجَنُوبَ سُوالاً
٧. فَمَا أُنْسَهُ لَا أُنْسَ لَيْلًا عَلَى الْحِمَى      وَقَدْ رَاقَ أَوْضَاحاً وَرَقٌ جَمَالاً
٨. وَزَارَ بِهِ نَجْمَ السَّهَى قَمَرُ الدُّجَى      فَبَاتَا بِحَالِ الْفَرَقْدَيْنِ وَصَالاً
١١. فَجَادَ الْحِمَى غَادٍ مِنَ الْمَزْنِ رَائِعٌ      تَهَادَاهُ أَغْنَاكَ الرِّيحَ كَلَالاً
١٢. وَسَارِيَّةٌ دَهْمَاءُ حَارَ بِهَا الدُّجَى      فَشَبَّ لَهَا الْبَرْقُ الْمُنِيرُ دُهَالاً
١٣. فَلَيْلَهُ مَا أَشْجَى الْحَمَامَةَ عُذْوَةً      هُنَاكَ وَمَا أُنْدَى الْآرَاكَ ظِلَالاً
١٤. وَقَدْ جَاذَبَتْ رِيحُ الصَّبَا غُصْنَ النَّقَى      فَمَادَ عَلَى رَدْفِ الْكَثِيبِ وَمَالاً
١٥. وَأَيُّقُظُ بَرْدَ الصُّبْحِ جَفْنَ عَرَارَةٍ      تَرْقُرُقُ ذَمْعُ الطَّلِّ فِيهِ قَمَالاً

هكذا تصبح الحديقة السوداوية "الرومانتيكية"، التي ليس فيها شيء أكثر حزناً من سجع حَمَامِها، والتي ظلالها أُنْدَى الظلال، وفيها تكون النرجسة الأضعف في امتلاء

نَدَى الصَّبَاحِ بِالدَّمْعِ، المَكَانَ الَّذِي يُمْكِنُ الْقَبْضُ فِيهِ عَلَى ذِكْرِ الدِّيارِ الْقَدِيمَةِ. وبالنسبة إلى الشاعر العربي الذي كان يستطيع من ثم أن يعود إلى اللغة الرمزية للنسب، لا يُعَدُّ هذا على الإطلاق سبيلاً مغلقاً للكلام عن الحديقة بوصفها الفردوس، كما أنه ليس كذلك وهو يعبرُ، داخل القلب نفسه للنسب، عن حنينه إلى تلك الحديقة التي قد كانت أرض وطنه والتي فُقدتْ ثم تَدُكَّرُ بوصفها عَبيراً، ولَوْنًا، ونَقَاءً، ومُتَعَةً، وعاطِفَةً، وكلُّ إحساس بالجمال والأشياء التي تَسْتَحْضِرُ في الذهن الاستعارة المتوسطة للمرأة بوصفها حديقةً. وحديقة مثل هذه هي الفردوس، لأن حديقةً مثلها لا بد أنها كانت بلنسية ابن خفاجة (٦٠):

إِنْ لِلْجَنَّةِ بِالْأَنْدَلُسِ      مُجْتَلَى حُسْنٍ وَرَبًّا نَفْسِ  
فَمَسْنَا صُبْحَتِهَا مِنْ شَنْبِ      وَدَجَى لَيْلَتِهَا مِنْ لُغْسِ  
فَإِذَا مَا هَبَّتِ الرِّيحُ صَبَاً      صَحَّتْ وَاشْتَوَقِي إِلَى الْأَنْدَلُسِ

إنه لمن الشائع لدى الشعراء أن يستخدموا، في شعر الحنين أو شعر المنازل المفتقدة، صوراً وتعبيرات، توحى في حد ذاتها بخسارة قديمة. وهكذا تعتمد فعالية التعبير المثلي "تفرقوا أيدي سباً" على الصدى الغامض لاسم "سباً"، الملكة اليمنية القديمة التي دُمِّرَتْ إثر انهيار سد مأرب، وتشتت شعبها. ويتردد صدى هذا التعبير خصوصاً في حقبة بعث الحنين الأثري في العصر العباسي. وعلى سبيل المثال، فإن أبا نواس، حتى وهو يعطي للشعور البدوي القديم بالخراب الخلفية الإسلامية، المعاصرة لمكان الصلاة "المُصَلَّى"، يتحوّل مع ذلك إلى استدعاء مشحون بالأسطورة مثل هذا ليوصل إلينا تمام خسارته (٦١):

١. عفا المُصَلَّى وأقوتِ الكُتُبُ .....
٣. منازلٌ قد عَمَرْتُهَا يَفْعاً      حتى بدا في عِذارِي الشَّهَبُ
٤. في فِتْيَةٍ كَالسُّيُوفِ هَزُهُمُ      شَرُخُ شَبَابٍ وَزَانَهُمُ أَدَبُ
٥. ثُمَّ أَرَابَ الزُّمَانُ فَاقْتَسَمُوا      أَيَدِي سَبَا فِي الْبِلَادِ فَانْشَعَبُوا

لقد أصبح الساسانيون، أيضاً، موضوعاً أثرياً مفضلاً. وكان الشاعر الجاهلي المُنخَلّ اليشكري ذَكَرَ في شِعْرِهِ قَصْرَيْهِمَا الْأَسْطُورِيَيْنِ - الخورنق والسدير - ولكن لأسباب واضحة ليس بوصفهما بَعْدُ موتيفاً لـ "الكمال المُنخَرَّب" (٦٢) الرثائي. وفي شعر المُنخَل لا يحدث هذا الموتيف (لأن الإشارة إلى هذين القصرين تصبح موتيفاً قابلاً للاستعمال المتكرر) في نسيب قصيدة ما على نغمة - خلفية رثائية لكن بالاحرى نحو نهاية بنية دائرية موضوعاتية للغاية، تنتهي بنغمة يمكن أن تكون مطلع نسيب القصيدة نسقياً على نحو صارم. وبطريقة ما، وإن كان فقط من قبيل المجاذبية، فإن حقيقة أن موتيف الخورنق - والسدير يستخدم في اكتمال دائري مثل هذا سوف يسهّل بالتالي إعادة انبثاقها المقبول ظاهرياً من الناحية التاريخية، والمُخَرَّب حقاً، والمدرك أكثر رثائياً إلى داخل النسيب الصحيح (٦٣).

وهكذا، كما نستحضر من سياق آخر (٦٤)، كان أبو العتاهية، الشاعر العباسي البلاطي الذي لا يُتَذَكَّرُ في حالات أخرى لِمَيُولِهِ الرمزية داخل شكل القصيدة النُصْبِيَّةِ {بناءً تقليدياً}، هو بالتحديد الذي خرج في قصيدة من هذا النوع بالاستنتاج الصحيح الموضوعاتي والبنوي بإعطاء هذه البقايا الساسانية المُنظَّهَر الرمزيّ الثريّ لا مكنة النُعمى *loci amoeni* (٦٥). وفي طريقة أولية، يملأ أبو العتاهية المُنظَّر الطبيعيّ الأثريّ، الرعويّ حول الخورنق والسدير باحلام يقظة، كانت تَذَكُّراً لِرُؤْيى قرآنية عن النعيم. ومع ذلك، فهناك كان إحساسه بالفقد، الذي انبثق ليس من القرآن بل من التتابع "الإلزامي" للحالات النفسية في القصيدة، إحساساً مُلْطَفاً إلى الحدّ الذي استبدلت فيه بالديار البدوية والمنازل المهجورة المحمّلة بالعناصر التطهيرية بُنى، كانت حالتها المخربة قد اكتسبت الجدارة المميّزة كي تنقل انقباضاً رشيقيّاً بدلاً من ذلك. وقد ظلّ التحوّل التالي من المراثية إلى الانشودة الرعوية، مع ذلك، غير كامل عمداً وتحديداً لأن الإطار الرمزيّ للنسيب استمرّ يُرْسِلُ أصداءً أعمق لانقباض الشاعر، أو انقباض القصيدة، بدلاً من السرور، ولأنّ كلّ شيءٍ، في النهاية، كان يُستحضر في الذهن فقط من الزمن الماضي،

الذي هو الزمن الوحيد للنسيب . وتُعدُّ مِثْلُةُ البحترى (ت ٢٨٤هـ / ٨٩٧م) عن قصر كتسيفون Ctesiphon المُقنطر العظيم، إِيوان كسرى<sup>(٦٦)</sup>، قصيدةً قريبةً لكن أوضع بكثير في نغمتها وفي استخدام الخلفية الساسانية . وهي قصيدة معدودة بين أكثر أعمال الشاعر المعبودة والمعروفة . ويكتب الشريف المرتضى (ت ٤٣٦هـ / ١٠٤٤م)، أيضاً، قصيدة سوداوية عن الإيوان القديم لكتسيفون . وهو يحافظ، حتى أكثر من سلفه البحترى، خلال القصيدة على الحالة النفسية للفقد والتذكر<sup>(٦٧)</sup> :

وَتَلَفْتُ فِيمَا بَنَى آلُ سَاسَانَ      عَفَاهُ الزَّمَانُ ثُلُمًا وَتَقْضَا  
عَرَصَاتُ أَصْبَحْنَ وَهِيَ سَمَاءٌ      لَمْ أَمْسَيْنَ بِالْحَسَوَادِثِ أَرْضَا  
وَتَرَى يُبْنِيَتُ النُّعْمِيمُ إِذَا أَتَى      بَتَ تَرَبُّ الْبِلَادِ عُشْبًا وَخَمَضَا

ثم يتكلم الشاعر عن الطاق arch العظيم لمدينة كتسيفون نفسها، الذي لا يزال يحمل علامات الأبهة والمجد الملكية . ومع ذلك، فحالته الموحشة هي التي تشير الاوهام، وهي التي يمكن أن تبددَها الذكريات ( البيت ١٢ ، والضمير "هي" في بداية البيت يعود إلى العيون غير المصدقة لما ترى )<sup>(٦٨)</sup> :

فَهِيَ تَغْشَاهُ بِالتَّنْكَرِ وَخَشَا      خَلَقَا نُسْمُ بِالتَّذْكَرِ غَضَا

تَجِدُ أثريةَ الإشارات الضمنية هذه مكانها ووضعها النفسي الطبيعي في النسيب، حيث تمتزج بسهولة شيئاً فشيئاً مع الإشارات الإسلامية . وبعد الشاعر الأموي المبكر عبيد الله بن قيس الرقيات (ت حوالي ٧٥هـ / ٦٩٤م) مثلاً جِدَ يميز في هذا الاتجاه<sup>(٦٩)</sup> :

وَقَفْتُ بِالْأَدَارِ مَا أَبْنَيْتُهَا      إِلَّا أَدْكَاراً تَوْهَمَ الْحُلُمِ  
بَادَتْ وَأَقْوَتْ مِنَ الْأَنْبَسِ كَمَا      أَقْوَتْ مَحَارِبُ دَارِسِ الْأُمِّ

وسوف يُقَاسُ مِثْلُ عَاسِي الشاعر أمام وحشة الديار فقط من خلال المشهد القديم للآسى الذي نقش نفسه على الوعي التاريخي للجزيرة العربية على نحو نموذجي أصلي في أكبر صورة له . أما "المحارب" ، في سياقها القرآني، فهي تلك التي بُنِيَتْ للملك سليمان على أيدي الجن<sup>(٧٠)</sup> . لكن الحقيقة الأكثر أهمية هي أنه داخل السورة القرآنية

تُعدُّ هذه الآية مقدمةً لقصة تدمير مدينة سبأ وتشيتت شعبيها. وهكذا أصبح "لمحارب" المدينة المساوية والمشوومة، بُعد أسطوري في الآداب البشرية، واستخدمها القرآن الكريم استخداماً عظيماً. وعلاوة على هذا، فإن اشتقاق "محارب"، الذي يمكن أن يشير كذلك إلى المقاصير أو الأجزاء الناتئة نصف الدائرية المرفوعة في معابد الإله مِثْرا Mithra، يُحْتُّ على ربطٍ فوريٍّ وضروريٍّ شعرياً بين هذا المعنى وأقدس بقعة في المسجد؛ أي "محراب" الصلاة، الذي يتجه إلى مكة المكرمة؛ وأخيراً فإن "المحارب" مشار إليها كذلك بوصفها "غُرفاً"، وهي كلمة دائماً ما تحوّل المعنى الرمزيّ بسلاسة نحو المقاصير و"النازل العالية" في الفردوس. هذه هي إذن خسارة الشاعر.

تَنُمُو الارتباطات والاصداء في الكفاءة الشعرية عندما تصبح الإشارات التاريخية، أو القرآنية، جزءاً من لغة شاعر النسيب دون تغيير بدوّة الحالة النفسية الفعّالة رمزياً. وقد رأينا هذا يحدث في أبيات ابن قيس الرقيات. أما أبو تمام، الخبير العظيم في تحولات المعنى المجازية وفي التجريد، فيمزج بين الإشارات إلى الموضوعات أو الطقوس الدينية ولغة النسيب وغرضه إلى الحد الذي تبدأ فيه مثل هذه الأشياء في العمل بوصفها تجريدات، وذلك بعد أن تكون قد بسطت بطريقة ثابتة مفاهيمها الدلالية والرمزية. فأبو تمام، في نسيبه، قادر على مَحْوِ المادية الدلالية الضيقة التي تمتلكها الكلمات في أثناء الاستخدام العادي وتحويلها إلى تعبيرات متضامنة للغرض الشعري. وفي اللغة الناتجة تصبح الدار، والحديقة، والثروة الثرية، والمطر، والمسجد شيئاً واحداً، كما يحدث الأمر نفسه مع السؤال والصلاة، والبحث والأغنية<sup>(٧١)</sup>:

|   |   |
|---|---|
| يا دارُ دارَ عليكِ إِرْهامُ النُدَى         | واقتَرَضَ رَوْضُكَ في الثَّرَى فَتَرَأَدَا  |
| طَلَلْتُ عَكَفْتُ عَلَيْهِ أَسْأَلُهُ إِلَى | أَنْ كَادَ يُصْبِحُ رَبْعُهُ لِي مَسْجِدًا  |
| وَطَلَبْتُ أَنْشِدُهُ وَأَنْشُدُ أَهْلَهُ   | وَالْحُزْنَ حِدَنِي نَاشِدًا أَوْ مُنْشِدًا |

هنا يمكن ألا تكون "الدار" مهجورة على الإطلاق. فالشاعر يروجو لها الخير كما لو كان لا يزال يتذكّرها من على مسافة. وهي ليست بصحراء بل حديقة. فهل لا تزال إذن

"طللاً"؟ وإذا كانت كذلك، فهي حينئذٍ ذكرى من الذكريات. وكذلك "السؤال" التقليدي للشاعر للاطلاع الصم من نوع مختلف. إنه بالآخرى دعوة إلى إحداث صدى وابتهاال، ومن ثم صلاة؛ وبصلاته لم يعد الشاعر واقفاً أمام دارٍ أو طللٍ لكن أمام منسجد، وصلاته الآن مطلب وسؤال وكذلك أغنيته. لقد غادرت كل الأشياء المادية النسب. كما قال أبو تمام نفسه، مرتلاً نسبياً آخر (٧٢):

لَا أَنْتِ أَثْنُ وَلَا الدِّيارُ ديارُ خَفَّ الهَوَى وَتَوَلَّتِ الأوطارُ

لكن شيئاً ما بقي وتبلور إلى حد أبعد: الإحساس بالفقد والحرز، ذلك الذي يرين على قلوب كل الشعراء الآخرين أيضاً.

ويعد الشاعر القرطبي ابن زيدون من بين الشعراء العرب الذين ينسجون تجاربهم الخاصة بالفقد والحرز بصورة جد متماسكة ومحبوكة في النسب الموضوعاتي-العاطفي لما كان ذات يوم النسب البدوي. وهو يحاول أن يصل، بوعي عالٍ على نحو جد واضح بالفطنة الرمزية للقالب القديم، إلى العناصر الجوهرية للنسب. وهناك يقابل، فوق كل شيء، الحالة النفسية بسمتها المطوقة والمشرقة تقريباً. وهو يستسلم لها. لكن هذا لا يكون إلا بقدر ما يستطيع استسلامه للشكل أن يتحمل. وبعد ذلك يظل الشاعر بصورة واضحة نفسه، وتوضع الرمزية النموذجية الأصلية، العرضة للنسب في خدمة ظرفه المحدد وحالته الذهنية. والمهم بالنسبة إلينا هو أنه من خلال الطريقة الإبداعية المتحولة للداخل، التي يواجه فيها ابن زيدون نفسه إزاء التقليد الشعري، يصبح المعنى المعلق في النموذج الأصلي للنسب أكثر وضوحاً.

لقد جعلت الحماقات والنخط العائز ابن زيدون يذوق مرارة الحب من طرف واحد، والسجن، والمنفى. وبالإضافة إلى الإحساس الشخصي بالفقد الناتج من تقلبات كهذه، كان الشاعر يرى من مسافة جد قريبة تقوض المنجد الذي كان يبت الاموين الاندلسيين وتقوض الفخامة التي كانت قرطبة. وفي الحقيقة، كانت محبوبته الهازئة، ولأدنة، نفسها ابنة للمستكفي، وهو خلف متواضع لسلف عظيم هو عبد الرحمن الثالث.



عندما كان ابن زيدون في الثامنة من عمره، كان قصر مدينة الزهراء قد نُهب، وأشعلت فيه النيران. وينبغي أن يتخيل المرء أن ذكريات شبابه وحبه كانت متصلة عن قرب بالتحطيم المأساوي لذلك الحلم الذهبي لخلفاء قرطبة. كانت الزهراء الآن، مجردة من وظائفها الإمبراطورية، تتحول إلى منظر طبيعي شعري مُعتد مدَى البصر، وتقريباً مُصطنع للوحشة والياس. ومع ذلك، فكثير من الفخامة المعمارية كان لا يزال هناك، وقد يكون العنف الذي مورسَ ضدها لم يفعل سوى أن أضفى عليها طابعاً درامياً. ولا بد أن المُتَنَزِّهات والحديقة كانت لا تزال توحى بالفتنة وتمنح مأوى بصورة مُترفة (٧٣):

وَالرُّوضُ عَنْ مَائِهِ الْفَضِيِّ مُبْتَسِمٌ      كَمَا شَقَّقَتْ عَنِ اللَّبَاتِ أَطْوَاقَا

وخلال النهار قد تكون هناك بعض الحركة بين الأطلال. وهنا وهناك بلاطات من الرخام المنحوت بوفرة وتيجان الأعمدة وحلى معمارية لها نُقلت غنوة كي تُباع ويُعاد استخدامها. ولكن بعيداً عن عمل النهب المثير للحنن والأسى يمكن أن توجد دائماً أبهاء، وأركان، ومحاريب، يزورها المحبون فحسب، والشعراء، وطالבו المأوى (٧٤). وهناك إذن كانت الليالي.

هكذا كانت الزهراء عندما كان ابن زيدون يتجول فيها، ويحلم فيها، ويختبئ فيها بوصفه شاعراً، ومحباً، ولاجئاً. ومع ذلك ففي صوره الشعرية النابضة بالحياة تُصْبِحُ كلُّ الأطلال دياراً للجمال والسعادة، وفي الحقيقة للكمال. ومن الأفضل لها أن تُتَخَيَّلَ بوصفها فكرة الفردوس حتى دون توضيح من الشاعر. وإذا كانت ثمة أطلال، فإنها تقع في قلب الشاعر. ومن ثم في ذلك الجزء من القلب الذي يظل منفيًا من قرطبة، ومن الزهراء، ومن ولادة. فيبدو أن القلب المُتَذَكِّر لا يعرف أطلالاً. هذا هو كمال السعادة، لأنه رؤية حلم اليقظة مقبوضاً عليه في القصيدة. وفي حين أن شعراء آخرين، مخلصين لأعراف تتابع الموضوع العتيقة في القصائد الشكلية، كانوا يَقْرُون أحلاماً كهذه عن كمال السعادة فقط داخل الثنايا العميقة للقلوب الرمزي القديم لمطلع القصيدة البدوية بمنازله المهجورة ودياره، فإن ابن زيدون يُخْبِرُنَا على نحو جلي ما هي دياره، وما هي

اطلاله، وأين يَسْكُنُ نُمُودَجُهُ الأبيديُّ للسعادة<sup>(٧٥)</sup>:

|  |  |
|--|--|
| ألا هل إلى الزهراء أوبئة نازح                    | تَقْصِي تَنَائِيهَا مَدَامِعُهُ نَزْحَا              |
| مَحَلُّ ارْتِيَاكِ يَذْكُرُ الخُلْدَ طَيْبُهُ    | إِذَا عَزَّ أَنْ يَصْدَى الْفَتَى فِيهِ أَوْ يَضْحَى |
| هَنَّاكَ الْجَمَامُ الزُّرْقُ تَنْدِي حِفَافُهَا | ظِلَالٌ عَهْدَتْ الدَّهْرَ فِيهَا فَتَى سَمَحَا      |
| تَعَوَّضْتُ مِنْ شَدْرِ الْقِيَانِ خِلَالُهَا    | صَدَى فَلَوَاتٍ قَدْ أَطَارَ الْكَرَى ضَبْحَا        |
| وَمِنْ حَمَلِي الْكَاسُ الْمَقْدَى مُدِيرُهَا    | تَقَحَّمُ أَهْوَالٍ حَمَلَتْ لَهَا الرُّمَحَا        |

إن زهراء ابن زيدون إلحاح إلى الخلود، لكنه إلحاح إلى خلود عبارة عن حقيقة للمسرات جدٌ مشابهة للموصوفة في القرآن الكريم<sup>(٧٦)</sup>. ويستثني كمالاً لحظّة السعادة المُستعادة شعرياً، والمقبوض عليها حقاً، في هذه الزهراء-المتحوّلة-إلى فردوس التفاصيل الأرضية للزهراء الحقيقية ذات الوجه المثير للانقباض. وهكذا عندما يقع الفقد فإنه يكون فقط في أعماق قلب الشاعر. والصورة المثالية في القلب المتذكر لا تعاني. لكن التحقق من أن الفردوس، من أن الزهراء بوصفها حلماً ورمزاً، مفقودة حتى في استهلال الاستعارة يُصْبِحُ مؤلماً بالقدر نفسه. وهنا قد لا يكون وضوح الإشارات القرآنية في القصيدة مساعداً بدرجة كبيرة لأنه يُقَرِّبُ الزهراء من الفردوس على نحو ما يُقَرِّبُ الفردوس من الزهراء ومن الشاعر. وثمة هواجس مُنْذِرَةٌ بالشر حتى في تلك الإشارات القرآنية إلى الفردوس. فكلمات البيت ١٥ تلفت انتباهنا إلى حقيقة أن أفكار الشاعر عن الفردوس هي أفكار عن سعادة سوف تُفْقَدُ. إذ أن الشيطان وسوس لآدم قَدْ لُهُ على شجرة الخُلْدِ، والمَلَكُ الذي لا يَبْلَى. وهو ما تُخْبِرُنَا به سورة طه، التي استقى ابن زيدون أبياته منها<sup>(٧٧)</sup>. والبيتان ١٧ و ١٨ في القصيدة هما من الوضوح بحيث يُخْبِرَانِنَا بأي دعوة كان الشاعر نفسه قد اتَّبَعَهَا. لكن ذلك الوضوح لم يَعُدْ مشدوداً إلى الإشارات القرآنية بقدر ما ينجم عن مصادر شعرية عربية رصينة. وحتى مع ذلك، لا يزال الصدى القرآني لما يشبه القسم المتضرع في الآية الأولى من سورة العاديات يُسْمَعُ على ما يبدو، ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾، بِخَيْلِهَا الصَاهِلَةِ الْمُتَنْدِفِعَةِ إِلَى الْمُعْرَكَةِ<sup>(٧٨)</sup>.

وفي قصيدة أخرى، تعتمد كذلك على ذكريات الشاعر القرطبي، تعود استعارة الحديقة ورمز الفردوس إلى الظهور مباشرة متساوية. وهذه القصيدة هي النونية، التي يمدحها التقليد النقدي بوصفها أكثر أعمال ابن زيدون إنجازاً وأكثرها احتفاءً من قبل مُحِبِّي الشعر العربي على مدى القرون بوصفها الأغنية الأكثر تردداً عن المنفى والمحبة العائثر، وهي أغنية قادرة على أن تلقي بتعويذة مصير الشاعر على أولئك الذين يحفظونها<sup>(٧٩)</sup>. في هذه القصيدة، أيضاً، تقع، مع ذلك، إشارات مباشرة إلى الفردوس القرآني فقط كي تؤكد فَقْدَ السعادة. إن الحديقة نفسها في البداية ليست أكثر من رؤية مستحضرة في الذهن عن النعيم الأرضي (البيت ٣٢) (٨٠):

يَا رَوْضَةَ طَالَمَا أَجَنْتُ لَوَاحِظُنَا وَرَدًا، جَلَاهُ الصَّبَا غَضًّا، وَنَسْرِينَا

وفي الأبيات التالية يطوّر الشاعر قُدماً موضوعَ السعادة المتذكّرة، مُجَرِّدَةً مِمَّا يُمكنُ أن يحتويه الحاضر. وهنا لا تزال الأصدااء القرآنية مبعثرة هنا وهناك فحسب. وقد يكون لـ"النعيم" الذي استمتع به الشاعر في تلك الروضة مذاقُ النعيم الأسمى (البيت ٣٣). وقد تكون المحبوبة قد ظهرت للشاعر بوصفها كائناتاً منفرداً، لا يُشارك في صفة (البيت ٣٥). ولكن حينئذٍ (البيت ٣٦) تملو صيحة الفقد، وينقضي حلم اليقظة، وليس ثمة مكان حتى للانقباض. إن تأكيداً للفقد مثل هذا لهو حقاً أمرٌ درامي<sup>(٨١)</sup>:

يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا وَالْكُوْثِرِ الْعَذْبِ، زُقُومًا وَغَسْلِينَا

وهكذا للمرة الأولى في القصيدة، يُخَبِّرُنَا الشاعر بوضوح أين مرَّ بهذه السعادة من قبل، واستنتاجاً يُخَبِّرُنَا كذلك عن نوعية تلك السعادة، التي تَمَتَّعَ بها في مياه نَهْرِ الكُوْثِرِ، تحت شجرة السُدْر السماوية. لقد كان الشاعر في الجنة. وقد تَذَوَّقَهَا وَفَقَّدهَا. هذا هُوَ جَوْهَرُ خَبَرَتِهِ.

لكن الدراما والألم يَحْمَدَانِ، ومرةً أخرى يُصْبِحُ كُلُّ شَيْءٍ لُعَابَ شَمْسِ الذكريات السريع الزوال. وتبدأ حالة الانقباض في الظهور. وقد تبدو الحالة النفسية الغنائية للتذكُّر حتى الآن مترددة، كما لو أنَّ هناك شخصاً ما يَجِبُ أن يَقَعَ عليه اللوم (البيت ٣٨) (٨٢):

كأننا لم نَبِتْ، والوصلُ ثالثاً، والسعدُ قد غَضَّ مِنْ أَجْفَانِ واشيناً

هذا هو صوت شاعر، كان حبه قد أصبح حنيناً - لكن ليس حنيناً غير مشوب كلياً، ولا هو مع ذلك حنين منقول نقلاً كاملاً إلى العالم الهادئ لحلم اليقظة. فلم يفكر الشاعر في "الوصل" بوصفه طرفاً دخيلاً ثالثاً؟ ثمة شيء مبهم وواع بذاته حول تجسيد مثل هذا عن وصل الحب، عن كونه مثل طرف خارجي متأمر في فعل من أفعال الألفة. ويرغب المرء تقريباً لو كان حرّاً في التفكير بإله الحب كيوبيد أو الولدان الذين يأخذون هيئته. لكن الذي يخطر على الذهن هو ارتباط "طرف ثالث" كهذا بإفعى جنة عدن وبالأثر الشبيه بالحديث الشريف الذي يقول: "ما اجتمع رجل وامرأة إلا وكان الشيطان ثالثهما" (٨٣). وفي الحقيقة، ألم يخبرنا الشاعر من قبل أن الوصل حدث في جنة ما؟ وعندما قُعدت تلك الجنة، ألم يصبح واضحاً أن الشاعر لم يفقد شيئاً سوى الفردوس نفسه؟ وكان جنة ما لا يمكن التعرف إليها بوصفها الفردوس - أي التعرف إليها تعرفاً رمزياً - إلا بعد أن تكون قد قُعدت. وقد يكون الكاتب الفرنسي تشامفورت (Chamfort) (القرن الثامن عشر الميلادي) موجهاً حديثه إلى كل الشعراء وكل المهين عندما قال إنه: "يود أن يكتتب فوق بوابة الفردوس السطر الذي نقشه دانتي فوق بوابة الجحيم: أتركوا وراءكم كل أمل، أنتم الذين تدخلون *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*" (٨٤).

وفيما يرق صوت أسي الشاعر، يكتسب نغمة استسلام. وينعكس هذا في لغته الشعرية في توازن متنام بين العودة إلى الإشارات القرآنية للفقْد أو المصير - وهي عودة إلى أفكار سريعة، في تناول اليد يُمكن للمرء أن ينطلق بها تقريباً - وبين التحيل إلى البحث عن مصداقية شعرية أخيرة في الإطار المرجعي البدوي الأقدم، لكن المُرَاوِغ على نحو رمزي للنسيب.

وهكذا تأتي العودة إلى الذكريات بالشاعر إلى "يوم النوى" (البيت ٤١) (٨٥):

إِنَّا قَرَأْنَا الْأَسَى، يَوْمَ النَّوَى، سَوْرًا مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينًا

في يوم النوى ذاك، الذي هو يوم بدوي عتيق من أيام النسيب، لم يعد صوت الأسى

الوشيك، مع ذلك، هو نعيب الغراب المنذر بالفراق. بل أصبح في الوعي الأكثر حضوراً للشاعر قراءة كتب المصير، قراءة "سُورٍ" الاستسلام. ومرة أخرى، يصل الشاعر، من أجل أن يؤكد حضوراً أساه، إلى لغة أكثر وضوحاً. ولغة مثل هذه بالنسبة إليه ذات ارتباطات قرآنية. وهي من ثم موضوعة في إطار الحالة النفسية للكاتب السوداوية وحلم اليقظة الغنائي الذي بالتالي سوف يستخدم لغة وإشارات عتيقة وبدوية. وهكذا نلاحظ أن الشاعر، كلما كان الهدف فورية أكبر للآسى أو الفقد أو تسريعاً درامياً للعاطفة، سوف يجد بين يديه لغة ذات أصل قرآني، مباشرة في مرجعيتها وأكثر معاصرة، إذا جاز لنا القول. ومع ذلك، فعندما يريد أن يحول هذه الدراما وهذا الشعور باللحظي إلى رمز وإلى غنائية، عندما يريد أن يفقد نفسه في البلازما الشعرية المبهمة لحلم اليقظة، يتحول إلى سلسلة موتيفات النسيب البدوية العتيقة، التي سوف تعطي إحساساً بالعمق والاصالة المحسوسة بالغة تجاه الجو الشعري الذي حققه من خلال وسائل معقدة كهذه، والتي، في النهاية، سوف تجعله يلمس معنى تجربته.

ليست كل قطع ابن زيدون النفسية حول ولادة قرطبة، سواء أكانت نسبياً أو قصائد نسيب، متجانسة تجانساً مع الإشارات القرآنية كما رأينا في القصائد السابقة؛ ومع ذلك فإن غرض الشاعر، الذي هو نقل الشعور بالفقد والآسى، يُحقق هناك أيضاً. فالشاعر يفهم جيداً السمة النفسية لموتيفات النسيب التقليدية، وهو فنان شديد البراعة عندما يكون المطلوب هو بناء هذه الموتيفات في قصائد ممتدة حيث تمتزج معاً بلا تكلف في تدفقات ثابتة للشعور.

وهكذا في قصيدة من عشرين مقطعاً، يحتوي كل منها على خمسة أنصاف أبيات (مُخَمَّسات)، ويوجهها ابن زيدون من سجنه القرطبي إلى قرطبة أيامه السعيدة، يبسط الشاعر جزء النسيب الموضوعاتي المركزي المُكْتَنَز سلفاً في ذخيرة واسعة من الموتيفات المساعدة. ويصبح الملح النفسي المقرر والمنظم، والمهم للغاية عندما يكون النسيب فقط جزءاً بنوياً من قصيدة كاملة، أكثر جوهرية لهذه القصيدة المسهبة والمصاغة بصورة مستقلة. وعلى نحو غير متذبذب، يمثل الجو السوداوي للسعادة المفقودة العنصر

الاساسي الذي يُعَلِّقُ فيه كلُّ شيء. وخلال هذا العنصر السريع الاستشارة، الذي يُطَوَّرُ بقوة في تقليد النسيب وظيفته بنيوية، يكون الشاعر قادراً على استيعاب موتيفات وعناصر موضوعاتية في القصيدة، يمكن أن تنتمي في ظروف أخرى إلى سياق المديح أو الفخر؛ فيما عدا أن موضوع المديح في هذه القصيدة هو مدينة الشاعر الأصلية، التي يفتردها، وهي تنكره؛ وأن فخره الذاتي، أيضاً، هو فحسب ذكريات رثائية لنفس، تنتمي إلى زمن آخر. فكلُّ شيء الآن منقول إلى الماضي؛ كلُّ شيء مُنتَهٍ، مَفْقُودٌ. ومع ذلك، فهذه هي مملكة النسيب في أقدم أشكالها. وهكذا، عندما يغني ابن زيدون لقرطبة والزمن السعيد الذي قضاه في الزهراء، فإن لياليه هي ليالي شعراء العصور الماضية، ليالي النابغة والخنساء (٨٦):

أَقْضِي نَهَارِي بِالْأَمَانِي الْكَوَاذِبِ

وَأَوِي إِلَى لَيْلٍ بَطِيءٍ الْكَوَاكِبِ وَأَبْطَأُ سَارِي كَوْنِي بَاتٍ يُكَلِّأُ

وهنا فقط لا تزال القصيدة في ختام مقطعها الثالث. وشكوى الشاعر لم تبدأ بهذا الموتيف الافتتاحي للمقصائد القديمة المشابهة. ومع ذلك، ليس ثمة مفاجأة، وليس ثمة إحساس بخرق الأنماط التقليدية، بما أن المقاطع السابقة، أيضاً، كانت صادرة من ذخيرة موتيفات النسيب الافتتاحي. ويؤسس المقطع الثالث الحزين والباحث عن الروح - النغمة الرثائية المُحدَّدة فحسب. كما أن استخدامه لموتيف أكثر قدماً هو إنجاز شعري غير واعٍ، لكن اللاوعي الشعري له طرقه المبهمة التي يعمل من خلالها في الوقت نفسه.

وبعد هذا النسيب داخل النسيب، يؤسس الشاعر، قبل إرخاء العنان كلية لأغنيته في مديح قرطبة، رابطته الشخصية مع المدينة. "أَلَمْ أُخْلَقْ أَوَّلًا مِنْ تَرَابِكَ"، يسأل الشاعر، "وَأَلَمْ يَهْتَزْ مَهْدِي بِأَمَانٍ فِي ثَنَائِكَ؟" (٨٧) وزعمه أمام قرطبة ليس بالتالي مختلفاً عن زعم آدم أمام الفردوس. كما أن مصيره لن يكون مختلفاً. وفي الحقيقة، يختار الشاعر، بأي وسيلة غير مباشرة وإن تكن جلية، أن يرسل مديحه إلى قرطبة من تحت قناع مرآة الذكرى المصقولة وحلم اليقظة! والآن بعد أن ابتلع غصة الحزن التي

كانت قد تكوّنت في حلقه، يندفع الشاعر فجأة، وبصورة فعلية في قصيدة حقيقية، مُوجّهة إلى حدائق موطنه وحقله وإلى أماكن المتعة أو مجرد السرور الخالص في الحياة والمالوفة له، أماكن مثل العُقاب، والرصافة، والجعفرية، والعقيق الكلي الوجود والمثير للذكريات، ثم عين شهادة، والجوسق النصري، إلخ، ولكن فوق كل شيء الزهراء، كي يصف ما يستطيع الشاعر أن يحوله إلى مقارنة مع جنة عدن (٨٨):

وَنَاهِيكَ مِنْ مَبْدَأِ جَمَالٍ وَمَحْضَرٍ  
وَجَنَّةِ عَدْنٍ تَطْبِيكَ وَكَوْثَرٍ بِمَرَأَى يَزِيدُ الْعُمْرَ طَيْباً وَيَنْسَأُ

وبطريقة مألوفة، يؤكد ابن زيدون أعلى لحظة ابتهاج في القصيدة بمحاولة الوصول إلى صور من القرآن الكريم، وخصوصاً صور الفردوس؛ وهنا، نعرف، أيضاً، أن مقارنات الشاعر بين حدائق الزهراء وجنة عدن تصدر من ذكريات ومثاليات مرشّعة غنائياً، بمعنى أن حلم يقظته هو نقطة التقاء حديقة واحدة، تُعدُّ أسطورة شخصية وحديقة أخرى، تُعدُّ أسطورة نموذجية أصلية.

أما قصيدة ابن زيدون الثانية، الرثائية العروية بصورة موازية تقريباً، والموضوعة في أسلوب المخمّسات كذلك، فهي أكثر من سابقتها في صدقها وبساطتها وتعبيرها عن الشباب الذاهب وعن قرطبة، كما أنّها لا تعتمد على إشارات إلى مفاهيم وموتيفات قرآنية (٨٩). وتدعو هذه القصيدة، أكثر من أي من قصائد الشاعر الأخرى في هذا المزاج النفسي - مع إمكان استثناء واحد مستحق، يتمثل في النونية - تدعو إلى الوقوف على نسيب مُمتدّ موضوعاتياً فيها. ويصدر تدفق القصيدة شبه البلسمي بحالة نفسية رثائية صدوراً مباشراً من تلك البئر الجمعية، القديمة شعرياً. فليست ثمة نقاطاً درامية عالية، ولا صورة شعرية أو معجم شعري لا نسيبي مُقحّم عنوة بصورة واعية. إن الزهور والحدائق لا يمكن الشعور بها كما لو كانت غريبة على النسيب. فَقَدَرْتُهَا عَلَى الْجَمَالِ لَا يَفُوقُهَا سِوَى قُدْرَتِهَا عَلَى الْحُزَنِ.

ينفتح المقطع الأول من هذه القصيدة المكوّنة من عشرة مقاطع، كلّ منها في خمسة

أشطر، على منظر طبيعي للأطلال ومناطق حِمَى المَحَبُّوبَة، مُدْرِكٌ في لازمنية غنائية،  
ومعه يَنْفَتِحُ كتابُ ذكريات الشاعر<sup>(٩٠)</sup>:

سَقَى الْغَيْثُ أَطْلَالَ الْأَحْبَةِ بِالْحِمَى  
وَحَاكَ عَلَيْهَا ثُوبَ وَشْيٍ مُتَمَنِّمًا  
وَأَطْلَعَ فِيهَا لِلْأَزَاهِيرِ أَنْجُمًا  
فَكَمْ رَقَلْتُ فِيهَا الْخَرَائِدُ كَالذَّمَى إِذِ الْغَيْشُ غَضُّ الزَّمَانِ غُلَامٌ  
أما المقطع العاشر/ الآخر فيلقي على الزمن وعلى تلك الذكريات تَحِيَّةَ الوداع وَيُغْلِقُ  
الكتابَ إِغْلَاقًا رَقِيقًا<sup>(٩١)</sup>:

فَقُلْ لِزَمَانٍ قَدْ تَوَلَّى نَعِيمُهُ  
وَزُرْتُ عَلَى مَرِّ اللَّيَالِي رُسُومُهُ  
وَكَمْ رَقَّ فِيهِ بِالْعَشِيِّ نَسِيمُهُ  
وَلَا حَتَّ لِسَارِي اللَّيْلِ فِيهِ نُجُومُهُ عَلَيَّكَ مِنَ الصَّبِّ الْمَشُوقِ سَلَامٌ  
وفي مقابل هذا الإطار السُّودَاوِيَّ يجري خلال المقاطع الأخرى في هذه القصيدة لحن  
من الصور الغزلية، التي تَنْصَبُّ، على الرغم من صياغتها أسلوبياً ودينيها للتوترات  
الخفيفة في موتيفات النسيب، على الحاضر؛ {يقول الشاعر في المقطع الثاني}<sup>(٩٢)</sup>:

أَهِيْمُ بِجَسْبَارٍ يَعِزُّ وَأَخْضَعُ  
شَذَا الْمِسْكِ مِنْ أُرْدَانِهِ يَتَضَوُّعُ  
إِذَا جِغْتُ أَشْكُوهُ الْجَوَى لَيْسَ يَسْمَعُ  
فَمَا أَنَا فِي شَيْءٍ مِنَ الْوَصْلِ أَطْمَعُ وَلَا أَنْ يَزُورَ الْمُقْلَتَيْنِ مَنَامُ

ولو تَرَكْتُ هذه الموتيفات لوسائلها الخاصة، لكانت قد تَحَوَّلَتْ بصورة عفوية إلى  
شعر غزل خالص. وفي الحقيقة، يستسلم المقطع الثالث استسلاماً سلباً لِتَحَوُّلٍ من هذا  
القبيل. لكن التناغم المضاف من الحالة النفسية ومقابلها هو حلالة ممزوجة بمرارة



فحسب. في المقاطع اللاحقة تصبح القصيدة أغنية قرطبة، أغنية عن أماكن المحبوبة الآتية من ماضٍ جميل. وتظل القصيدة الرعوية مرثية. وفي النهاية فإن تحية الشاعر الذي يحب ويحن عندما يكون كل شيء آخر قد أصبح ذكرى هي تناقض ظاهري غنائي، مهددٌ للعاطفة، أو هي إيماءة تحاول ألا تبدو بائسة. إن الحركة الحرة بين الحالات النفسية للسعادة في الماضي وللحزن في الحاضر غير مسموح لها أن تتخذ سمة موقف درامي معاكس. وبدلاً من ذلك، وفيما يجعل الشاعر ذكرى المرح تثلبت معلقة فوق الوعي بالفقْد، يُلَفُّ ضوء غنائي، مرقق كل شيء (٩٣).

وإذا سمحنا بأن تعود بنا مناقشتنا للقصيدة المذكورة آنفاً إلى ما يهمنا أكثر في ابن زيدون، فإننا نلاحظ حقيقة أن الشاعر ليس مضطراً فيها إلى أن يخطو خارج السجال الدلالي للمعجم الشعري العربي والصورة الشعرية التقليديين كي يحصل على التأثير الواضح للمعنى الذي كان يحصل عليه في مكان آخر من خلال إشارة قرآنية أكثر وضوحاً من الناحية الرمزية. لقد اقترب ابن زيدون، في قصائد أخرى، من نزاع القناع السابع عن رمزية النسيب البدوي. أما في هذه القصيدة، فلا يزال في حالة تردد. ففيما يتكلم عن خسارة شبابه، عن حبه، وفوق كل شيء عن الأماكن التي شهدت في يوم من الأيام سعادته، يسمح لشفائية المعجم الشعري التقليدي المنتشرة، الخافية أكثر منها كاشفة، بأن تلف ذكرياته في عباءة شفاقة أخيرة من الحذر القديم.

وصحيح أن رمزية النسيب المركزية كانت في طريقها لأن تصبح أكثر وضوحاً أمام كل الشعراء، وأنه على طول المسار التاريخي للشعر العربي كان لدى شعراء أفراد في بعض الأحيان قدرة جد حميمة للوصول إلى الأعماق الرمزية للنسيب. وعبر شعراء مثل هؤلاء كانت بعض التغييرات الأساسية في الشكل والمعنى قد حدثت، بل إن الاقتعة الرمزية كانت تسقط كذلك، واحداً تلو الآخر، عن النموذج الأصلي، كما لو كانت تُطْلَقُ سراحه. ومع ذلك، فخلال هذا التطور، لم يكن الوضع الكامل للنموذج الأصلي هو الذي يؤمن امتداد النسيب الرمزي المتنامي دوماً لكن حتى ذلك الوقت كانت اللفة

المُغْرِبَةُ لَهُ فَحَسَبَ هِيَ الَّتِي تُؤَمِّنُهُ كَمَا تُؤَمِّنُ قَابِلِيَّتَهُ لِلتَّكْيُفِ . وَفِي غَنَائِيهِ الْفَقْدُ لَدَى ابْنِ زَيْدُونَ تَنْشَأُ إِمْكَانِيَّةٌ وَجُودُ خَيَارٍ أَكْثَرَ وَضُوحاً لِلنَّسِيبِ الْعَتِيقِ بِلَغْنِهِ الْبِدْوِيَّةِ الرُّمُزِيَّةِ .

إِنْ مِتَابَعَةُ هَذَا الْخَيَارِ ، مَعَ ذَلِكَ ، كَانَتْ يُمْكِنُ أَنْ تَعْنِيَ تَعْرِيفُ رَمِيزَةِ النَّسِيبِ لِحُطَرِ الْوُضُوحِ الْمَفَاهِمِي . وَقَدْ تَبَدَّدَ خَطَرُ كَهَذَا مَعَ ذَلِكَ حَتَّى عَلَى يَدِ ابْنِ زَيْدُونَ نَفْسِهِ ، وَفِي مُخْتَلَفِ الْأَحْوَالِ وَالظُّرُوفِ ، ظَلَّتْ فِي النِّهَايَةِ قِيَمَةُ اللُّغَةِ الرَّمِيزِيَّةِ الْقَدِيمَةِ وَأَهْمِيَّتُهَا ، وَالتَّقْلِيدُ الشَّكْلِي بِكَامِلِهِ لِلْمُقَصِّدَةِ تُمَثِّلُ مَجْدَ الشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ وَقَيْدَهُ مَعاً . لَقَدْ ظَلَّتْ عُرُوسُ الشُّعْرِ الْعَرَبِيَّةِ ، مِثْلُهَا مَثَلُ أُخْتِهَا فِي سُونِيَّةِ كَيْتَسْ ، "مُقَيَّدَةٌ ، عَلَى الرَّحْمِ مِنْ الْفِتْنَةِ الْقَلْقَلَةِ ، ... مُكَبَّلَةٌ بِأَكَالِيلِ زَهْرٍ مِنْ لَدُنْهَا" (٩٤) .

وَفِي تَقْلِيدِ شُعْرِي وَثِيقِ الصِّلَةِ بِقَاعِدَتِهِ الْوَطِيدَةِ مِثْلَ التَّقْلِيدِ الشُّعْرِيِّ الْعَرَبِيِّ ، احْتَفَظَ الْجَوْهَرُ الرَّمِزِيُّ الْإِبْدِيُّ الْمَطْمُورُ فِي التَّوَيِّ { جَمْعُ نَوَاة } الْمَوْضُوعَاتِيَّةِ النَّمُودَجِيَّةِ الْأَصْلِيَّةِ - وَخُصُوصاً فِي النَّسِيبِ - بِقُوَّةِ عُنَاصِرِهِ ، الَّتِي لَا تَسْتَسْلِمُ أَبَداً . فَقَدْ قَاوَمَتْ هَذِهِ الْعُنَاصِرُ أَنْ تَكُونَ مَفْهُومَةً عَلَى نَحْوِ تَحْلِيلِيٍّ وَمُسْقَطَةً عَلَى خَارِجِيَّةِ الْمَفَاهِيمِ . وَتَجَرَّأُ النِّزْرَةُ ، مُتَّكِلَةً تَقْرِيْباً نِيَابَةً عَنْ ذَلِكَ التَّقْلِيدِ ، عَلَى الْقَوْلِ بِأَنَّ الْبَعْدَ الرَّمِزِيَّ الْعَتِيقَ لِلشُّعْرِ الْعَرَبِيِّ رُبَّمَا كَانَ عَلَيْهِ أَنْ يَبْقَى دُونَ أَنْ يَكُونَ مَكْشُوفاً تَمَاماً عَلَى نَحْوِ وَاعٍ . وَلَوْ كَانَ لَهُ أَنْ يُصْبِحَ وَاضِحاً وَضُوحاً كُلِّيًّا أَمَامَ الشُّعْرَاءِ فِي أَيِّ وَقْتٍ ، لَكَانَ قَدْ أَصْبَحَ مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْحَقِيقَةِ نَفْسَهَا مُعْرِضاً لِلْخَطَرِ ، مُسْتَنْفَداً ، وَغَيْرَ فَعَالٍ مِنَ الْوُجْهِةِ الشُّعْرِيَّةِ (٩٥) .

وَمَهْمَا يَكُنْ مِنْ أَمْرٍ ، فَإِنَّ رُوحَ الشَّاعِرِ الْعَرَبِيِّ احْتَفَظَتْ بِمَسَافَتِهَا مَعَ رَمِزِهَا بِأَنَّ كَانَتْ تَنْعَطُشُ إِلَيْهِ دَائِماً وَلَا تَجَرَّأُ عَلَى مَعْرِفَتِهِ تَجَرَّأُ كَامِلاً . وَخِلَالِ تِلْكَ الْكَلِمَاتِ ، شَبِهَ فَائِئَةُ الْأَوَانِ ، التَّوْهِيْمَةِ ، وَالْأَسْمَاءِ ، وَأَمَاكِنِ النَّسِيبِ ، وَخِلَالِ مَرَاتٍ وَدَاعِيَا الَّتِي لَا تَنْتَهِي أَبَداً ، وَمَرَاتٍ رَحِيلِهَا ، وَتَحْيَاتِهَا السُّودَاوِيَّةِ ، اسْتَطَاعَتْ تِلْكَ الرُّوحُ الشُّعْرِيَّةُ السَّادِجَةُ الشَّمْسُوسُ ، الَّتِي كَانَتْ تَتَوَّعُ عَلَى السَّطْحِ بِحِيلِهَا الْكَثِيرَةِ ، أَنْ تَسْتَمِرَّ فِي التَّذَكُّرِ وَالْحُلْمِ بِالْأَشْيَاءِ كَمَا كَانَتْ ، وَكَمَا هِيَ دَائِماً ، فِي الْبِدَايَةِ .

## هوامش الفصل الخامس

- ١- جوستاف إي. فون جرونباوم، الإسلام الوسيط (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٤٧م)، ص ٨٢.
- ٢- نستطيع أن ننظر لدى أبي نواس أمثلة عديدة للتقليد الساخر، وهي أكثر من أن تكون "باردويات" (أي محاكاة تهكمية). من النسيب المركزي - الأطلال، كما في ديوانه، ص ٥٢، ٦٥، ٨٤، ٩٠، ١٠٠ - ١٠٩، ١٠١، ١١١، ١٣٢، ١٥٨، ١٨٥ - ١٨٦، حيث يبدأ الشاعر برفض الاعراف الشعرية البدوية، أو إحلال غيرها محلها، ولكنه في النهاية يستسلم لسلطانها الغنائية، وليس مجرد سلطتها العاطفية، على شعرته هو. وقد أساء النقاد فهم شبه الهجوم المتكلف لهذا الشاعر على النسيب التقليدي بصورة روتينية تقريباً. انظر كذلك، الفصل الثاني، القسم ١.
- ٣- هذه الأبيات موجودة في الباقلائي، إعجاز القرآن، ص ١٥٢ وفي محمد بن مكرم بن منظور المصري، أخبار أبي نواس: تاريخه ونوافره، شعره، مجونه، تحقيق شكري محمود أحمد (بغداد: مطبعة المعارف [١٩٥٢م])، مج ٢، ص ١٥٣ انظر كذلك ابن المعتز، طبقات الشعراء، ط ٢، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م)، ص ٢٠٧ وأبو حفان عبد الله بن أحمد بن حرب المهزني، أخبار أبي نواس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٤م)، ص ٦٨. في المصدر الأخير، يظهر بيت أبي نواس الأول ينسق لفظي معكوس لـ "ريحانهم" وجوهم". أما سبب اقتباس الباقلائي لهذه الأبيات فهو استجابة لأولئك الذين يعدون الآية ١٤ من سورة الإنسان على أساس أنها تقع في وزن الرجز. ومن أجل أصداء قرآنية أكثر، بما فيها تلك التي عن الدار، في شعر أبي نواس، انظر م. زبيدي، تأثير القرآن والحديث على الأدب العربي الوسيط، في أ. ف. ل. بيستون وآخرين، محررون، تاريخ كمبودج للأدب العربي حتى نهاية الحقبة الأموية (كمبودج: مطبعة جامعة كمبودج، ١٩٨٣م)، ص ٣٢٨.
- ٤- الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٥١٩ (معلقة لبید).
- ٥- كما هو مقتبس من قبل هاري ليفين H. Levin في أسطورة العصر الذهبي في عصر النهضة (نيويورك: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٢م)، ص ١٨٦. {يشير المؤلف هنا إلى أندريه مالرو A. Malraux (١٩٠١ - ١٩٧٦م)، المؤلف والروائي الفرنسي. ورغم قصر الإشارة في المتن فهو يستحق هنا إشارة أطول قليلاً لارتباط فكر مالرو وفنه وحياته بمكان أساسية في الكتاب الراحل. والجدير بالإشارة أولاً أن بعض روايات مالرو مترجمة إلى العربية مثل قدر الإنسان (١٩٣٣م)، وهي عن الحرب في الهند الصينية، وقد قرأتها منذ ربع قرن ولا أزال أتذكر تأثيرها العميق عليّ. وله كذلك أمل الإنسان (١٩٣٧م) وأظنها مترجمة إلى العربية كذلك. وكتب كذلك أصوات الصمت (١٩٥١م) وأعمالاً مهمة أخرى عن الفن، تقارن بين الأعمال الفنية من حقبة وحضارات مختلفة. وأسلوب مالرو بسيط، محدّد، وملئ بالحقائق. ولكنه قد يتفجّر إلى صور شعرية ويوحى بعزلتنا وإحساسنا الحاضر دوماً بالموت. كان مالرو يريد للفن أن

يعطي البشر وعياً بعظمتهم الخفية. وحياته مليئة بالنشاط النضالي من أجل الحرية سواء في الشرق الأدنى حيث سافر إلى هناك بين ١٩٢٣-١٩٢٧م بوصفه طالباً في الأركيولوجيا واللغات الشرقية والفن، أو ضد النازية الألمانية والفاشية الإسبانية ومع المقاومة الفرنسية ضد الألمان في الحرب الثانية. وكان وزيراً للثقافة بين ١٩٥٩-١٩٦٩م. للترجم.

٦- مقنيس من أسامة بن منقذ، المازل والدبار، ص ٢٩٠-٢٩١. ومن أجل عرض مقنع لظروف وفاة صالح بن عبد القدوس، انظر ج. فُن إيس van Ess، "إعدام صالح بن عبد القدوس"، في ر. رومر R. Roemer والبريخت نوث A. Noth، محرران، دراسات حول تاريخ الشرق الأدنى وحضارته: كتاب تذكاري لبرنولد شولر في عيد ميلاده السبعين (لیدن: إي. ج. بريل، ١٩٨١م)، ص ٥٣-٦٦.

وصالح بن عبد القدوس هو كذلك الحلقة المتأخرة، ولكن ليست الأخيرة، في سلسلة التوفيق بين بيتين من الشعر لهما هيمنة تقليدية عظيمة وهما، بالطريقة التي فهمهما بها، مهمتان لنا تعديداً لأنهما يمكن أن يتغيرا بدرجة كبيرة في خصيصتهما النوعية ودلالتهما الضمنية. والبيتان هما:

ليسَ مَنْ مَاتَ فاستَرَاحَ يَمِيتُ  
إِنَّمَا الْحَيُّ مَيِّتُ الْأَحْيَاءِ  
إِنَّمَا الْحَيُّ مَنْ يَمِيشُ كَتِيباً  
كَاسِفاً بِالْهُ قَلِيلَ الرَّجَاءِ

انظر ياقوت بن عبد الله الحموي، معجم الأديباء (القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٣٦م)، مج ١٢، ص ٩. ومن هنا فإن الأديب البلاطي، وأحياناً الشاعر المتأنق ابن عبد ربه سوف يستخدم البيت الأول من البيتين السابقين، على سبيل الاقتباس الواضح ثم يحوله إلى غزل. ومع ذلك، فهذا يثبت فحسب أن شعر الزهد والشعر الأخلاقي يمكن بسهولة مساوية أن يكون مفيداً من وجهة نظر شعراء النوع الغزلي، وهذا بقدر ما يكون شعر الحب العذري قادراً في مرحلة مبكرة على أن يصبح لغة وصورة شعرية للشعر الصوفي المتأخر. بالنسبة إلى أبيات ابن عبد ربه، انظر أبو منصور عبد الملك [بن محمد بن [إسماعيل] الشعالي، يعمية الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد محمد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م) مج ٢، ص ١٠٥. ويبدو أن أصل هذا التعبير النمطي ذي الجاذبية الشعرية هو الشاعر الجماهلي عدي بن العلاء الغساني، الذي استبدل، على نحو جد مناسب، بـ "كتيباً" العاطفية لدى صالح "ذليلاً"، وبـ "كاسفاً" "سيئاً". انظر مطاع صفدي وإلهيا حاوي، محرران، موسوعة الشعر العربي: الشعر الجماهلي (بيروت: شركة خيرات للكتب والنشر، ١٩٧٤م)، مج ٤، ص ١٦٣.

٧- ابن الرومي، ديوانه (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٢م)، مج ٢، ص ١٠٧؛ وكذلك في ابن الرومي [أبو الحسن علي بن العباس بن جريح]، ديوانه، تحقيق حسين نصار (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٧٤م)، مج ٢، ص ٥٥٨، حيث ورد في البيت ١٣ "ثمنه" بدلاً من "ثمرة". وقد اخترت القراءة الأولى.

٨- وهكذا، على سبيل المثال، يمتنع الموتيف في البيت الثالث من قصيدة ابن الرومي من مصادر بارزة من مثل الشاعر انخضرم حسان بن ثابت (ديوانه)، تحقيق سيد حنفي حسنين وحسن كامل الصيرفي [القاهرة:

الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م]، ص ٨١، البيت ٥) والشاعر العباسي المتقدم مسلم بن الوليد (شرح ديوان صريح الغواني، ص ١٩٢، القصيدة ٢٥).

٩- جيامتي، الفردوس الأرضي، ص ٦.

١٠- يناقش حسين فوزي في كتابه حديث السندباد القديم (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣م)، ص ٣٣٦-٣٤٥، بشكل مفصل تعريف سرنديب كما تظهر في الأدب الجغرافي العربي الوسيط وما يتصل به. ومن أجل مناقشة حول اسم سرنديب-سيلون وتناولها الأدبي، انظر شيولر ف. ر. كامان S. V. R. Cammann، "كريستوفر الأرميني والأميرات الثلاث لسرنديب"، في أ. أ. أوين الدريدج A. O. Al-dridge، مُحَرَّر، الأدب المقارن: الموضوع والمنهج (أربانا: مطبعة جامعة إلينوي، ١٩٦٩م)، ص ٢٢٧-٢٥٦. انظر كذلك أندريه ميكيل، الجغرافية الإنسانية للعالم الإسلامي إلى منتصف القرن الثاني، مج ٢: الجغرافية العربية وتشمل العالم: الأرض والأجنبي (باريس-لاهاي: موتون وشركاه، ١٩٧٥م)، ص ٧٨-٧٩.

١١- لكلاديوس كلاوديائوس السكندري في قصيدة زفاف من أجل هونوريوس أوجستوس وماريا، ابنة ستيليكو وصف لِسَخْدَقُ فينوس ذي جاذبية أدبية عظيمة: "هو" جبل يلقي بظله على الطرف الغربي لقبرص: يواجه فاروس ومصبات النيل؛ إذ لا شيء يستطيع أن ينتهك حرمة. ولم يَسْلُقْ إنسانٌ منحدراته؛ ولم يَتَحَمَدْ أبداً؛ ولم تُهاجم الرياحُ والسحبُ أجرافه. وقد صُنِعَ من أجل المُتَعَةِ وهو عرش لقينوس. أما المَنَاحُ فلا يَتَغَيَّرُ أبداً؛ فالفصول دائماً هي نفسها؛ وهو يتمتع بِثَلَاثِ الربيع الخالد. وتصبح المنحدرات سهلاً مستوياً محاطاً بسياج ذهبي، يحرس الروضات دون العالم" (هارولد إزبيل، مترجم، آخر شعراء روما الإمبرالية [كتب بنجيون، ١٩٨٢م]، ص ١٠٩).

١٢- إن للفردوس الأرضي لدانتي (المطهر 28.19)، أيضاً، "شجرة" "pineta"، تنتمي إلى المناظر الطبيعية الخاصة بالشاعر.

١٣- إن التشابهات الرمزية بين المواضيع العربية الوسيطة للفردوس الأرضي مثل هذه وتخطيط دانتي العريض لجبل المَطْهَرِ جَلْبِيَّة. وكان المَرْتَفَعُ العظيم الذي خطا فوقه آدم أول ما خطا مُهْبِطاً على وجه الخصوص في طوبوغرافية الخلق والخلاص الوسيط: لقد كان عليه أن يخترق الغلاف الجوي تحت القمر. إن اللوحة الحَالِطِيَّةُ لدومينيكو دي ميشيلينو في سانتا ماريا ديل فيورا، مع مدينة فلورنسا على سفح جبل المَطْهَرِ، ليست مُختلفة تماماً في المفهوم عن "المدينة الأساسية لسرنديب"، قابعة على سفح جبل آدم.

١٤- انظر جون جاردنر J. Gardner وجون ماير J. Maier، مترجمان، جليهاش: مترجمة من النسخة الـ *Stn-leqi-unninnj Version* (نيويورك: فنتايج بوكس، راندوم هاوس، ١٩٨٥م)، ص ٢٥ (اللوحة ٩، العمود ٥، السطور ٤٧-٥١). انظر كذلك الفصل ٤، الهامش ١٢. لقد دخل موتيف الحديقة المرصعة بالجواهر في أوصاف الفردوس في العصور الوسطى الأوروبية بصورة أكثر مباشرة في صلة مع نهر بيشون

وأرض هانبيلا (سفر التكوين ٢: ١١-١٢)، وكذلك على نحو ما يظهر في تمثيل القدس السماوية (سفر الرؤيا ٢١: ١٨-٢١). ويصبح المكان ذو النعماء *locus amoenus* المرصع بالجواهر قصر فينوس في قصيدة الزفاف لكلاوديوس كلاوديانوس (الآبيات ٨٤-٩٤؛ انظر الهامش ١١)، ويجد سبيله حتى إلى شعر عصر النهضة، حيث يتوقع المرء عادة لعناصر نباتية خالصة أن تنتشر. وهكذا نقرا في حج الرجل المشبوب العاطفة للسير والتر رالييه: Sir W. Raleigh

وعندما تكون جرأنا وكلنا جميعاً،

مُتَلَقِّينَ بِالْخُلُودِ:

حينئذٍ تَمْتَدُّ الطُرُقُ الْمُقَدَّسَةُ بانفساح

مُرْصَعَةً بِالْيَاقُوتِ الَّذِي يُخْبِئُهُ الْحَصَى فِي حَجْمِهِ،

وَسُكُوفٍ مِنَ الْمَاسَاتِ، وَأَرْضِيَّاتٍ مِنَ الْيَاقُوتِ الْأَزْرَقِ،

وَحِيطَانٍ عَالِيَةٍ مِنَ الزَّرْجَانِ وَمَخَادِعٍ مِنَ اللُّؤْلُؤِ.

انظر قصائد السير والتر رالييه، تحرير اجنس م. سي. لاثام A. M. C. Latham (كمبريدج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٦٢م)، ص ٥٠.

١٥- يمرض اسم هذه الجزيرة المتخيلة تنويعاتٍ صغرى من نص إلى آخر، ومن ثم لدينا "جزيرة الواق-واق"، و"أرض الواق-واق"، إلخ. ومن أجل مناقشة قد تكون غير منتظمة، ولكنها تعطي معلومات وافرة ويعتمد عليها، عن شجرة الواق-واق وجزر النساء في الأدب العربي المجالي، انظر فوزي، حديث السلباد القديم، ص ٩٣-١١٩. انظر كذلك زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط ٢، تحقيق فاروق سعد (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧م)، ص ١٥٤-١٥٥؛ وسراج الدين أبو حفص عمر بن الوردي، غريدة المجالب وغريدة الغرائب (القاهرة: المطبعة العامة الميمنية، ١٣٢٤ هـ)، ص ٨١-٨٢. ويرونا ميكيل (الجغرافية الإنسانية للعالم الإسلامي، مج ١، ص ١١٩، هامش ٢، ومج ٢، ص ٢٠، ٨٠، ٤٨٧، ٤٩٠، ٥١١، ٥١٣) يمتنع ممتاز للمصادر النصية ذات الصلة بالموضوع، ولكن دون مقصد تفسيري يتجاوز ذلك.

١٦- أبو بكر بن طفيل، حي بن يقظان (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٦٣م)، ص ٢٦، ٢٩، ٨٩-٩٠. أما الاهتمام البحثي الراسخ بنص ابن طفيل فقد كان في معظمه لاهوتياً-فلسفياً وصوفياً أو تفسيرياً بصورة أولية، وعلى نحو لم يكن ليغي بالتوقعات النقدية. انظر استثناء مَرَحَباً به بالمعنى الأدبي-النقدي في فدوى ماضي-دوجلاس، جسد المرأة، كلمة المرأة: النوع والخطاب في الكتابة العربية-الإسلامية (برنستون: مطبعة جامعة برنستون، ١٩٩١م)، وخصوصاً ص ٦٧-٨٤، وكذلك ٨٥-١١٠. ومع ذلك، فإن دراسة ماضي-دوجلاس، وقد اتخذت منظوراً نسوياً متجدداً، أقل اهتماماً من الدراسة الراحنة بالنموذج الأصلي

في مكان التمتع *locus amoenus* في ابن طفيل .

١٧- يعيد المسعودي بصورة أساسية المقاطع الجغرافية التي تشير إلى بلاد الواق-واق . وبالنسبة إليه هي الأرض "الكثيرة المعائب" ، الغنية بالذهب واللائي . انظر أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ط٤ ، تحقيق يوسف أسعد داغر (بيروت : دار الأندلس للطباعة والنشر ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م) ، مج ١ ، ص ١٢٣ ، ٤٢٤-٤٢٥ . ومن طبيعة متشابهة هي الإشارات في ابن الفقيه الهمداني ، اختصار كتاب البلاد ، ترجمة هنري ماسيه H. Massé (دمشق : المعهد الفرنسي بدمشق ، ١٩٧٣م) ، ص ٤ ، ٩ . ومرة ثانية ، ثمة مناقشة نقدية متبصرة في مألطي-دوجلاس ، جسد المرأة ، كلمة المرأة ، ص ٧١ وما بعدها ، وخصوصاً الفصل ٥ .

١٨- قارن "جزيرة النساء" في الفولكلور السليبي ، وفيما يتصل بمنزلة "أمرأة من شجرة-مرجان" ، انظر لوسي آلان باتون L. A. Paton ، دراسات في الأنثولوجيا الخاصة بالجن في الرومانس الأوثري (نيويورك : برت فرانكلين ، ١٩٦٠م) ، ص ٣٨ وما بعدها .

١٩- فيما يخص جزراً كهذه خارج التقليد العربي للمعائب ، ولتكن الجزر المخطوطة ، محل الحُقول الإنيزية ، وجزر التمتع ، إلخ ، انظر آرثر أو . لفجوي A. O. Lovejoy ، وجورج بواس G. Boas ، البداية وما يتعلق بها من أفكار في العصر القديم (نيويورك : أوكتاجون بوكس ، ١٩٨٠م) ، وخصوصاً الفصل ١١ ، ص ٢٨٧ وما بعدها .

٢٠- من أجل مناقشة مفهومية وثقافية-تاريخية للـ "الغريب" و "العجيب" (بمعنى المجال الواسع لعجائب المصور الوسطى العربي-الإسلامية) ، انظر محمد أركون M. Arkoun ، جاك لو جوف J. le Goff ، جاكولين سوبليه J. Sublet ، توفيق فهد T. Fahd ، ومكسيم رودنسون M. Rodinson ، الغريب والعجيب في الإسلام الوسيط : أعمال الحلقة الدراسية للمنعة في كلية فرنسا بباريس ، في مارس ١٩٧٤م (باريس : معهد العالم العربي / نشرات ج. ١ ، ١٩٧٨م) . وعلى الرغم من المجال النظري المتحرر لهذه الحلقة الدراسية فإننا مع ذلك نفتقد فيها أنثروبولوجية المكان المبارك العربي-الإسلامي ورمزته على نحو واضح .

٢١- السورة ٢ : ٢٦٥ .

٢٢- السورة ٣ : ١٤ ؛ وانظر كذلك السورة ٣ : ١٥ ، ٣٦ ، ٥٥-٥٧ ، ٣٧ : ٤١-٤٩ ، ٥٢ : ١٧-٢٤ ، ٥٦ :

١٠- ٣٨ ، ٧٦ : ٥-١٢٢ ، ٧٨ : ٣١-٣٦ ، إلخ . وقد تذكر أنه إذا كانت اللذة الحسية voluptas الأبيقورية تسوي بين كل مستويات المتعة ، فإن أفلاطون {٢٢٠٥-٢٢٠٧} الأفلاطوني الجديد ، قد نصح ، أيضاً ، بأن فهم المواطن الأرضية كان نقطة مرجعية مساعدة في نقل "العاطفة-السمائية" : "وأولئك الذين ليست العاطفة السماوية معروفة لهم يمكنهم أن يحدسوها قياساً على العاطفة الأرضية" (الإنفاة ٩ . ٩ . ٦) . انظر ويند ، طوقوس وثنية في عصر النهضة ، ص ٥٥ . وتظهر جدية الاستمتاع الجسدي بالنعيم السماوي كذلك في فردوس دانتى (١٤) ، وليس محض مصادفة على الإطلاق ، اتصالاً بـ سليمان ، الذي يستدعي ،

بوضوح، إلى عقل الشاعر كل الحسية المادية لنشيد الإنشاد. إن تعظيم سليمان لـ "الجسد المُمجَّد والمُقدَّس" (*la carne gloriosa e santa*) (١. ٤٣) ينتهي بتربت *tercet* {مجموعة من ثلاثة أبيات} :

كما أنَّ ذلك الضوء لن يكون له القوة ليجرنا إلى الخطأ،

بما أنَّ كلَّ المتع التي سوف تُبهجننا حينئذٍ

فإنَّ أعضاء الجسد سوف تعود قوية. (الأبيات ٥٨-٦٠)

وبعد تأكيد كهذا، يتعجب الكوروس شديد الابتهاج بـ "آمين" شديدة الجدية (الأبيات ٦١-٦٣) (كوميديا دانتي البجيري الفلورنسي، الأندودة ٣، الفردوس، ص ١٧٩-١٨٠). ومن ثم يعلن والاس ستيفنز Wallace Stevens، كي يثبت كيف كان أفلوطين مصيباً، ولكن بكل ما في الشعر من إفراط:

بعدُ النُوت، فإنَّ الناس اللا-ماديين، في الفردوس،

وهو نفسه لا-مادي، يَمَكُنْ، مصادفةً، أن يلاحظوا

الحنطة المحضراء تؤمض وتخبَّر

أقلَّ ما نشعر به.

انظر والاس ستيفنز، النخلة في نهاية العقل: قصائد مُختارة ومسرحية بقلم والاس ستيفنز، تحرير هولي ستيفنز (نيويورك: الفرد. كنبوف، ١٩٧١م)، ص ٢٦٢ ("جمالية الألم"، ١٥).

٢٣- أُلِّفت في ١٠٣٢م، ولرسالة المعري طبعة حديثة جيدة بتحقيق بنت الشاطي (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٠م).

٢٤- رسالة ابن شهيد، في شكلها الحاضر، أقصر بكثير من طولها الأصلي المفترض. ولها طبعة عربية بتحرير بطرس البستاني (بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥١م) ودراسة إنجليزية وترجمة معلق عليها بقلم جيمس ت. منرو (رسالة الصواعب والزوابع: رسالة الأرواح المالكوفة والشياطين لأبي عامر بن شهيد الأشجعي، الأندلسي [بركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١م]). وطبقاً لثرو (ص ١٦-١٧)، ألف ابن شهيد الرسالة بين ١٠٢٥ و ١٠٢٧.

٢٥- يناقش منرو الجماليات الأفلاطونية، أو بالأحرى الأفلاطونية الجديدة، لابن شهيد على نحو عميق في مقالته التقدّمية لترجمته للرسالة (رسالة التواضع والزوابع، وخصوصاً ص ٣٩).

٢٦- المعري، الغفران، ص ١٥-١٦. {والمعري يستشهد هنا بالآية الخامسة عشرة من سورة محمد}.

٢٧- السابق، ص ٤٨.

٢٨- السابق، ص ٦٩.

٢٩- السابق، ص ٨٤.



٣٠- السابق، ص ١٠٢-١٠٥.

٣١- السابق، ص ١٦٩-١٧٣.

٣٢- ليست، بالمصادفة، أشجار الواق-واق؟

٣٣- المعري، الغفران، ص ١٩٠-١٩٦. والمذكور إعادة صياغة حرة للغاية لهذا الجزء الخاص من الرسالة. (يشير المؤلف هنا إلى سؤال الزائر الله سبحانه أن يقصر "بوص"، [أي بُعد]، هذه الحورية على ميل في ميل، فقد جاز بها قدرُك حدَّ التاميل. فيقال له: أنت مُخَيَّرٌ في تكوين هذه الجارية كما تشاء. فيقتصر من ذلك على الإرادة". (رجعنا هنا إلى إحدى طبعات الرسالة (رسالة الغفران لأبي العلاء المعري [بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م] وحاولنا، من ثم، أن نستعيد روح النص الأصلي في العربية بشيء من إعادة صياغة، كما فعل المؤلف نفسه في النص الإنجليزي- المترجم).

٣٤- يهتم نور ثروب فراي اهتماماً مركزياً بالاختلاف بين التدفق غير المشوّء للخيال الرمزي في الـ"رومانس" وفي الأدب الشعبي بوصفه مقابلاً للرؤية الـ"مصحّحة" للأدب النازع للأسطورة. وهو يدعو عملية "إزاحة". انظر عمله الكتاب الدنيوي: دراسة لبنية الرومانس (كمبردج: مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٨٢م)، ص ٣٦ وما بعدها.

٣٥- المادة في هذا القسم شكل مراجع لمناقشة سابقة لي في "فضاءات المتعة: مسح تحليلي رمزي للنسيب الكلاسيكي العربي"، أدب الشرق والغرب ٢٥ (١٩٨٩م): ص ٥-٢٨.

٣٦- جاستون باشلار، شعرية المكان، ترجمة (إلى الإنجليزية) ماريا جولاس (بوسطن: مطبعة بيكون، ١٩٧٢م)، ص ٨. (وقد رجعنا إلى الترجمة العربية لغالب هلسا (جماليات المكان، ط ٣ [بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧م]، ص ٣٩، وانظر ص ٣٢ كذلك من مقدمة باشلار لكتابه) من أجل ترجمة المصطلح *Topo-analysis*. وتعني *topo* الطوبولوجيا أي الدراسة الطوبوغرافية لمكان معين، وبخاصة تاريخ إقليم ما كما تدل عليه طوبوغرافيته. كما تعني كذلك التركيب البنيوي لناحية معينة من الجسد". وقد عرضنا لبعض هذا في هوامش أخرى سابقة، ولكننا أردنا هنا الإشارة إلى تبيننا ترجمة هلسا للمصطلح في سياق كتاب باشلار- المترجم).

٣٧- السابق، ص ٩. (والترجمة العربية، ص ٤٠).

٣٨- المتنبي، ديوانه، مج ١، ص ٣٤٨. ومع ذلك فإن بيت المتنبي المُتَجَزَّ ببراءة هو إعادة صياغة موقّعة لبیت غير موقّع لأبي تمام، حيث تستخدم بدلاً من الـ"قلوب" الكلمة الأكثر قدماً "أحشاء" (ديوانه، مج ٣، ص ٢١، القصيدة ١١٢). انظر القاضي علي عبد العزيز الجرجاني، الذي يأتي بالبيتين معاً ليوضح اتّصال المتنبي (الوساطة بين المتنبي وخصومه [القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م]، ص ٣١٤). (وقد سبق للمؤلف أن استشهد ببيت المتنبي هذا في نهاية مقالة تعود إلى ١٩٧٩-١٩٨٠م بعنوان القصيدة العربية: من الشكل والمحتوى إلى الحالة النفسية والمعنى"، الدراسات الأوكرائية بجامعة هارفارد، مج ٣/٤،

ص ٧٧٤-٨٥. وكان المؤلف قد تناول الموضوع نفسه في بحث تال (١٩٨٦م) ونشر بالعربية في فصول المصرية في العام نفسه، وهو يكون الجزء الأول من الفصل الأول في الكتاب. انظر الهامش ١٩ من الفصل الأول، وهو الفصل الذي أشار المؤلف في هوامشه إلى المتنبّي غير مرة، دون هذا البيت. وقد سبق لنا في مقام آخر أن أشرنا إلى بيت المتنبّي من مقالة المؤلف الأولى وعلّقنا عليه في سياق العلاقة بين الشعر الجاهلي والشعر العباسي في موضوعة الوقوف على الأطلال في التسبيب. انظر حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء: التحليل البيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، ط٢ [بيروت: دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م]، هامش ٥٦، ص ١٤١- المترجم}.

٣٩- باشلار، شعرية المكان، الفصل العاشر، وخصوصاً ص ٢٣٢، ٢٣٤، و ٢٤٠. {والفصل يمتنع حقاً، وهو بعنوان "ظاهراتية الاستدارة"، انظر الترجمة العربية، ص ٢٠٨، وص ٢١٣، والاقتراب الأخير من قصيدة لريلكه عن "شجرة الجوز"، يحللها باشلار، ويعلق عليها بقوله: "لن نجد وثيقة أفضل من هذه لظاهراتية الوجود، تكون في وقت واحد مستقرة في استداراتها، ونامية ومتطورة داخل تلك الاستدارة". ص ٢١٣- المترجم}.

٤٠- جاستون باشلار، شعرية حلم اليقظة، الطفولة، اللغة، والكون، ترجمة دانييل راسل (بوسطن: مطبعة بيكون، ١٩٧١م)، ص ١٧٦.

٤١- باشلار، شعرية المكان، ص ٥٥. والإشارة إلى بيت شعر لجان بوردية: "Pivoins et pivots paradis taciturnes" (زهو الطائانية وزهو نبتة الأليون جنائن الفردوس الصامتة!). {وقد حلق باشلار على البيت بقوله: "هذا ما كتبه جان بوردية في سطر ضمّنه اللانهاية". انظر ص ٧٤ من الترجمة العربية - المترجم}.

٤٢- انظر كذلك، الفصل الأول، القسم ٣، وخصوصاً مقالتي "نحو معجم رثائي عربي: الكلمات السبع في النسب"، في ص. ستوخيفيتش، محررة، توجهات جديدة، ص ٥٨-١٢٩. {والمقالة تتناول كلمات "الأطلال"، و"الدار"، و"الريح"، و"النوى"، و"الدمنة"، و"الأثافي"، واخيراً "السؤال". وصلّة المقالة بالموضوع الراهن جوهرية، أي الكشف عن البعد الرمزي النموذجي الأصلي فيما وراء الواقعية الوصفية للحياة البدوية. ومن المفيد كذلك أن نشير إلى أن فكرة "الاستدارة" واردة، كما أشار المؤلف في الكتاب الراهن في أكثر من موضع، في تلك الكلمات، وخصوصاً في "الدار" و"النوى". - المترجم}.

٤٣- مقتبسة من أسامة بن منقذ، المنازل والديار، ص ٢٢٠.

٤٤- حازم القرطاجني، ديوانه (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤م)، ص ٣٦. إن هذه السمة "الخارجية" للحديقة بوصفها مُتَغَنِّزاً نادرة نسبياً في الشعر العربي، كما هو الأمر بالنسبة إلى خارجة الحديقة المادية نفسها. ولكن حتى الحديقة الشعرية العربية "الخارجية" يمكن أن تُرى حينئذ بوصفها مرتبطة بـ "الروضة" الجاهلية بما هي مكان التَّغَمّي locus amoenus، لا يزال مع ذلك بحاجة إلى أن يكون مؤهلاً بصورة أبعد بوصفه معروفاً conclusus إذا كانت هذه هي وظيفته الشعرية. انظر، على سبيل المثال، ملحقة عنتر، البيت ١٥

(الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٣١١): "أوروضة أنف"، في حين أن هذه "الروضة"، من ناحية أخرى، في المعلقة التي تأخذ رقم ٨ للأعشى، وهي استعارة للمحبوبة بنفس الدرجة، ليست "أنفاً" لكن بالأحرى روضة متروكة على نحو فريد. انظر الأعشى [ميمون]، ديوانه، ص ١٤٥، الأبيات ١٤-١٦، مناظرة للأبيات ١٢-١٤ في التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٣٣٢-٣٣٣.

إن الإشارات الشعرية العربية المتتابة إلى الحديقة بوصفها "حديقة" أو "جنة" تتضمن مكاناً مُسْتَجِماً مع اشتقاقات شغافة - فيلولوجية معجمية في حالة الأولى (ح-دق) ومتصلة بالعالم تحت الأرضي والإيديولوجي- الرمزي في الأخيرة (ج-ن).

من ناحية أخرى، على العكس من صفة المخلوق- في المكان - للحديقة الشبيهة بالدير في العصور الوسطى الأوروبية، فإن حديقة عصر النهضة "متجسدة خارجياً": إنها المكان المحيط بغيره أكثر منها المكان المحاط به، وبهذا المعنى فهي، على حدّ تعبير تيري كوميتو T. Comito، "وسيلة سوف تُشكّل وتُغطّي شكلاً". ومع ذلك، فهي على طريققتها الخاصة، تُحدّ المكان في اتجاه الداخل (تيري كوميتو، فكرة الحديقة في عصر النهضة [نيو برونسويك، نيوجرسي: مطبعة جامعة روتجرز، ١٩٧٨م]، ص ١٥٢ وما بعدها).

ومن الطريف أن نلاحظ هنا أن ابن عطية، وهو مفسر أندلسي، في تفسيره الآية نفسها يرد على الطبري فيما يتعلق بـ "رياض الحزن" وأنها ليست بما ورد في الآية، "بل تلك هي الرياض المنسوبة إلى نجد؛ لأنها خير من رياض تهامة، ونبات نجد أعطر، ونسيمه أبرد وأرق، ونجد يُقال لها حَزَنٌ". ثم ينقل القرطبي، في السياق نفسه، عن الخليل في تفسير "الروية" وأنها "أرض طيبة وخض الله تعالى بالذكر التي لا يجري فيها ماء من حيث العرف في بلاد العرب، فمثل لهم ما يُحسّونه ويدركونه". [أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ط ٣، ج ٣ عن طبعة دار الكتب المصرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م]، ص ٣١٥، وانظر كذلك ص ٣١٦ حيث يستشهد القرطبي بأبيات شعر تشمل ذكر "الروضة" و "بقيع الغرقد" و "رياض الحزن" في تفسير الآية نفسها. فهذا مثال ممتاز آخر على هذا "التلاقح" الذي أشار إليه المؤلف آنفاً (قبل هامش ٢٠ من هذا الفصل، وهامش ٧٢ من الفصل الرابع). ومن المهم أن نلاحظ ظهور "الرياض" المنسوبة إلى "نجد" في سياق تفسير الآية من قبل مفسر أندلسي، أي جِدْ بعيد عن الجزيرة العربية جغرافياً. وقد يكون من الشيق مراجعة ما يقوله الزمخشري في تفسير معنى "الجنة" في الكشف (ص ٧٠)؛ إذ يطرح السؤال حول "الجنة مخلوقة أم لا"، والاختلاف في ذلك. والحقيقة أننا نستطيع أن نلقى في الأندلس، والتي سوف يعرض لها المؤلف في السياق الراهن، كما فعل سابقاً، بصورة واضحة، اهتماماً بـ "نجد" سواء على المستوى الواقعي حيث نجد ذكرها لأمكن باسم "نجد" و "القصور النجدية"، يحن إليها شعراء الأندلس جنباً إلى جنب مع "غرناطة" نفسها. ولكن الواقع التخيلي، إذا جاز التعبير، كان واضحاً لأدباء مثل ابن الخطيب صاحب الإحاطة في أخبار غرناطة، الذي أورد قصيدة لأحد الشعراء الأندلسيين (ص ١٠٧١)، ورد فيها بيت يربط فيه الشاعر

بين "نجد" و"ساكنها" بـ "جنة الفردوس" و"العين":

يا أهل نجد وما نجد وساكنها حسناً سوى جنة الفردوس والمين

كما علق كذلك ابن الخطيب [ص ١٠] على قصيدة من هذا النوع، في السياق الذي نحن فيه، لأبي الحجاج يوسف بن سعيد بن حسان، ورد فيها ذكر "غرناطة" و"نجد" ووادي "شيل"؛ قال: "ولقد ولعت الشعراء بوصف هذا الوادي وتغالت الغالات فيه في تفضيله على النيل بزيادة الشين وهو ألف من العدد فكأنه نيل بألف ضعف [لاحظ "ضعفين" في الآية القرآنية المذكورة] على عادة متناهي الخيال الشعري في مثل ذلك [التأكيد من صناعي] وقد لفت نظري إلى تفسير ابن عطية لآية الكريمة الدكتور ناصر بن سعد الرشيد، وذكر لي، في حوار شخصي، أنهلقى محاضرة التفت فيها إلى هذا الذكر "الشعري" لـ "نجد" في الأندلس، وفي سياق تفسير القرآن الكريم، وانتقال ذلك إلى الشعر بصورة أو بأخرى— المترجم).

٤٥- جورج مور G. Moore، مختارات من الشعر الخالص (نيويورك: ليفرايت، ١٩٧٣م)، ص ١٧.

٤٦- أبو تمام، ديوانه، مج ٢، ص ١٩٤.

٤٧- في نشرة إحسان عباس للديوان، ننظم هذه القصيدة في عشرة أبيات (الصنوبري، ديوانه، ص ٤٥٤). وقد أضفت البيت الذي يقع في رقم ٤ في طبعة محمد راغب الطباخ في الروضيات: من شعر الشاعر الشهيد أبي بكر الصنوبري الحلبي (حلب: المطبعة العلمية، ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م)، ص ٢٠.

٤٨- أبو تمام، الحماسة (المزوقي)، ج ٣، ص ١٣٧٧، رقم ٥٦٨. وهنا، في البيت الثالث من هذه الشذرة، لا يزال النبع الجبلي المختار لكن المهرم شكلاً آخر للنموذج الأصلي المستوعب داخلياً لـ "حديقة"، متعرف عليها بهذه الصفة على يد الصنوبري.

٤٩- انظر قصيدة أبي تمام رقم ٧١، الأبيات ١-٢١ (ديوانه، مج ٢، ص ١٩١-١٩٦). انظر كذلك، هامش رقم ٤٦ (البيت ٢٣).

٥٠- انظر، الفصل الرابع، الهامش ٢٣ و ٢٤.

٥١- روبرتسون سميت، ديانة الساميين، ص ١٥٦.

٥٢- كوميتو، فكرة الحديقة في عصر النهضة، ص ١٦٤. {كان اسم سبيل هو الاسم الذي أعطاه الرومان القدماء لأي امرأة عجوز يفترض أن بإمكانها أن تتنبأ بالمستقبل. وأشهرهن كانت سبيل الكومانية Cumacan. وطبقاً للميثولوجيا، وعد الإله أبولو بأنها سوف تعيش سنة لكل حبة رمل يمكن أن تمسك بها في يديها. لكن أبولو لم يعطها شاباً خالداً، وقد استمرت في حياتها حتى عمر طويل. وقادت سبيل إينياس إلى العالم السفلي ليعلم مستقبل روما. وفيما بعد، عرضت أن تباع تسعة كتب عن التنبؤ، تسعى الكتب السبيلية، إلى ملك روما بسعر مرتفع. وعندما رفض، قامت سبيل بحرق ستة كتب منها. وفي النهاية دفع

الملك الثمن الأساسي للتسعة ليشتري ثلاثة فقط. وكان الرومان يعودون للنظر في هذه الكتب في أزمان الخطر. وقد دُمّرت الكتب السبيلية في حريق في عام ٨٣ ق. م. المترجم).

٥٣- انظر، الهامش ٤٤ من هذا الفصل.

٥٤- ثمة تناقض ظاهري قابل للإدراك اشتقاقياً في المعنى الجذري، أو معاني "الروضة" وحدها. فهي، كونها المكان المفتوح من المَرْج/ المرعى meadow من ناحية، مرتبطة من خلال اشتقاق صحيح - أو غير صحيح - بفكرة الإخضاع subduing، والتدريب training، والتهديب cultivating: للعقل وبالتالي كما في الرياضيات والموسيقى، وللجناد غير المَرْؤُة وتدريبها، وللروضات المتحوّلة إلى حدائق، حيث يعني التهديب ضمناً المنع والإحاطة. كذلك تصبح "روضة أنف" بالنسبة إلى شاعر بلاطي عباسي مَذاح مثل علي بن الجهم، "إعادة الحقيقة إلى مكانها"، بوصفها قريباً من الخليفة أو حضوراً له (دهوانه، ص ١٤١). وقد فرضت القوة الاستعارية والرمزية لهذه "الروضة"، أو "الروض"، بوصفها مكاناً ذا مزايا لنفسها حضوراً حتى في مجالات ليست شعرية بصورة مباشرة. وهكذا يُعتَوّن اللغوي الأندلسي أبو القاسم (أو أبو الحسن) السَّهْلي (ت ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م) بحُثّه الفيلولوجي بالروض الأنف، وهو عبارة عن اختيار شعري مصغّر مع هدف نصي-تفسيري. انظر تناولاً له بقلم حامد محمد أمين شعبان، البحوث اللغوية في الروض الأنف (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٤٠٤ هـ / ١٩٨٤ م). وبالنسبة إلى اللغوي الأندلسي، فإن لفته الشعرية قد أصبحت حديقة آمنة من أجل الكثير *jardín cerrado para muchos* بقدر ما كانت مثل غرناطة بدرو سوتو دي روخاس بالنسبة إلى جارتها لوركا (انظر، الفصل الرابع، الهامش ٢٣). انظر كذلك مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم (طرابلس، ليبيا): منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت. [، ص ١٣٢-١٣٤])، الذي يرى أن "الروضة الأنف" في ملحقة عنصرة ترمز إلى المطر المانع للحياة، أكثر من كونها استعارة للمحبوبة وتغرها العذب. (وابستعراض سريع لـ "الروضة الأنف" في الشعر العربي الكلاسيكي، وخصوصاً في الحقبة العباسية، نجد حقاً، وعلى نحو يؤكد أهمية المسألة التي يتناولها المؤلف هنا، ربطاً مجازياً بينها وبين "الدهر"، عند شعراء مثل المتنبي والشريف الرضي وسبسط بن التعاويدي، وبينها وبين "أيام الشباب" عند مهيّار الديلمي. وعند سبسط بن التعاويدي مثال مشابه لمثال علي بن الجهم الذي أشار إليه المؤلف في الهامش الراهن، في سياق المدح والممدوح؛ حيث تفوق "علائق" الممدوح بالشاعر "الروضة الأنف". وأخيراً يربط أسامة بن منقذ بين "كتاب" أتاه و"روضة أنف"، كما يربط العماد الأصفهاني بين "روضة أنف" و"روض اشعار" بمدوحه الشاعر أيضاً. انظر ديوان أسامة بن منقذ، ص ٢٣١، حيث تبدو الإشارة من قصيدة إجابة من الملك الصالح على مدح للشاعر من الوزن والقافية نفسها. وانظر ديوان سبسط بن التعاويدي، تحقيق د. س. مرجليوث (بيروت: دار صادر، وهي صورة عن طبعة المقتطف بمصر، ١٩٠٣ م)، ص ٢٧٨، و ٣٩٢-٣٩٣ - المترجم).

٥٥- المضاعفات (لبال)، ص ٣٣٧، القصيدة ٣٤، البيت ٦. والسؤال يمكن أن يوضع على النحو التالي: إلى

أي حد يمكن للعامل الجديد الخاص بالاستحواذ على الأساس الكتابي الديني لمكان التُعْنَى *locus amoenus* أن يسطح التناقض الظاهري الرمزي الأساسي أو يقلل من توتر استقطاب مستويات الواقع؟

٥٦. في ديوان السري الرفاء تقع هذه الأبيات بأرقام ٣٩-٤١، من قصيدة من تسعة وخمسين بيتاً. وعلى الرغم من أن هذه القصيدة قصيدة مدح مقصود، فإن جزأها الأطول مقدّم وصفاً لحديقة مثالية، هي مكان "بلاطي" ومكان التُعْنَى *locus amoenus*. انظر السري الرفاء، ديوانه، تحقيق حبيب حسين الحساني (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١م)، مج ١، ص ٣٢٤-٣٢٩. وقد أخذت في حسابتي كذلك (البيت ٤) قراءة الديوان الأولى لـ "الملاعب" بوصفها "الجمال" حسب قراءة مصطفى الشكعة أكثر عناية الواردة في فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م)، ص ٣٥٧.

٥٧. يُعدُّ ثراء معنى السجادة في الشعر العربي وحده وسيلة مهمة معينة على فهم الأماكن الشعرية والحالات النفسية المميزة. أما في القصيدة الراحنة فإن سجادة الإمبراطور هي حديقة السرور نفسها. بل إن الذهن ليستحضر، مستثاراً بالإيجاز الغُفَّال للقصيدة العربية، صورة أكثر تكتيماً لأصداء مقاربة آتية من الشعر الإسباني. ولعلّ "الإبجراما الإسبانية"، لدييجو دي سافيدرا فاخاردو (١٥٨٤-١٦٤٨م)، تكون واحدة من أكثر الاستعارات الرعوية صقلاً في الشعر الأوربي اعتماداً على ارتباط الماء بصفة النقاء، ومكان الالتجاء، والزمن الرعوي للمصر الذهبي: (ترجمة عربية للمؤلف عن الإسبانية):

أَتَى لَكَ مِنْ هَذَا الْغُرْبِ، بِرَهْمَةٍ دُونَ حَقْدٍ!

بِأَسَاطَةِ ذَلِكَ الْعَهْدِ الْأَوَّلِيِّ!

تَهْرَبِينَ مِنَ الْإِنْسِ وَتَعِيشِينَ فِي الْمِلْبَعِ.

انظر دييجو دي سافيدرا فاخاردو D. de S. Fajardo، الممثلة الأدبية (مدير: أطلس، الأعمال الـ Cisneros، ١٩٤٤م)، ص ٤.

٥٨. الوأواء الدمشقي، ديوانه، ص ١٣٦-١٣٧. وتنسب هذه الأبيات كذلك إلى ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ/ ٩٠٨م)، حيث يرد الشطر الأول من البيت الأول في ديوانه (بيروت: دار صادر، ١٩٦١م)، ص ٢٩١، هكذا "ترجمة لا تزال مُحَدَّثَةً"، ومن ثم تكسر وزن المنسرح. ويجد كراتشكوفسكي أسباباً تجعله يتردد قبل أن ينسب هذه "الشذرة" إلى ابن المعتز. انظر له أبو الفرج الوأواء الدمشقي: (حياته وشعره) - *Materiały dla Cha-rakterystyki Twórczestwa* سان بيتسبرج: أكاديمية العلوم، ١٩١٤م)، ص ٧٨-٧٩. (علق الزميل والصادق محمد خير البقاعي، في مراجعته للنص العربي من الكتاب، على الفقرة التي تلي هذين البيتين بقوله: "ولعل من آثار هذا ما جاء في شعر نزار قباني من قوله: "فحبيبة قلبك يا ولدي/ نائمة في قصر مرصود/ من يدخل حجرتها أو يدنو من سور حديقتها/ يا ولدي مقفود/ مفقود". وكلام البقاعي له وجاهته بالطبع وخصوصاً عندما تذكر الأمثلة الأخرى التي أوردها المؤلف لأكثر من شاعر من سورية، مثل المعري والوأواء - المترجم).

- ٥٩- ابن خفاجة، ديوانه، ص ١٢٤-١٣٥.
- ٦٠- السابق، ص ١٣٦.
- ٦١- أبو نواس، ديوانه، ص ٣. ومن أجل ترجمة كاملة (إنجليزية وألمانية) لببيتين الأولين من القصيدة انظر، الفصل الثاني، القسم الثاني وهامش ٢٨.
- ٦٢- راجع تبرزنر، رؤية المنظر الطبيعي في إيطاليا عصر النهضة، ص ١٦١.
- ٦٣- الأصمعي، الأصمعيات، ص ٥٨-٦١.
- ٦٤- انظر، الفصل الثاني، القسم الثالث.
- ٦٥- الأصفهاني، كتاب الأغاني (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة، ١٩٧٤م)، مج ٤، ص ٦٠-٦٢.
- ٦٦- البحترى، ديوانه، مج ٢، ص ١١٥٢-١١٦٢.
- ٦٧- الشريف المرتضى، ديوانه (القاهرة: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م)، مج ٢، ص ١٦٠.
- ٦٨- السابق، ص ١٦١.
- ٦٩- عبيد الله بن قيس الرقيات، ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم (بيروت: دار صادر/دار بيروت، ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٨م)، ص ٨، البيتان ٤ و ٥.
- ٧٠- القرآن الكريم، السورة ٣٤، الآية ١٢-١٣. (في هذا السياق نورد أن معنى "الغرفة" في القرآن الكريم [سورة الفرقان، الآية ٧٥] "الْمَنْزِلُ الْعَالِي فِي الْجَنَّةِ"، وكذلك معنى "الغرفات" [سورة سبأ، الآية ٣٧] ومثلاً في سورة الزمر، الآية ٢٠، والمنكبيوت، الآية ٥٨]. أما معنى "المحراب" في القرآن الكريم [سورة آل عمران، الآية ٣٧، ٣٩، وسورة مريم، الآية ١١، وسورة ص، الآية ٢١] فهو "الحجرة التي في مقدم المعبود". أما "المحراب" [سورة سبأ، الآية ١٣] فتعني "قصور ومواضع ينفرد فيها ويتباعد عن الناس، ومساجد يتعبدون فيها". انظر معجم ألفاظ القرآن الكريم، طبعة منقحة، في جزأين [القاهرة: مجمع اللغة العربية، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م]، مادة "غ-ر-ب" و "ح-ر-ب". أما "محراباً" فكان إلى القبائل الأرية التي استقرت في فارس القديمة. وكان يعرف كذلك باسم مثراس، وهو نفسه الإله مثر، إله الشمس الذي يظهر في الأدب الهندوسي القديم، ويدعى الفيداس. وطبقاً لتقليد الديانة الزرادشتية، كان مثر إله النور، المرتبط بالشمس ارتباطاً قوياً. وكان مثر وآلهة آخرون يقاتلون، تحت قيادة أهورا مزدا، انجرا مينيو Angra Mainyu، إله الشر الزرادشتي. وقد نشر الفرس عبادة مثر، المسماة المثرية، في أرجاء آسيا الصغرى. وقد شاعت هذه العبادة، وخصوصاً بين المجنود والعبيد الرومان. وبحوالي العام ١٠٠ بعد الميلاد كانوا قد نقلوها إلى أوروبا. وقد عُدَّت ديانة منافسة للمسيحية حتى اللغة الثالثة - المترجم).
- ٧١- أبو تمام، ديوانه، مج ٢، ص ١٠١-١٠٢، الأبيات ١-٣.
- ٧٢- السابق، ص ١٦٦. انظر مناقشة كاملة لهذه القصيدة في س. ستيتكيفيتش، أبو تمام وشعرية العصر العباسي، الفصل السادس وكذلك الفصل الخامس، من أجل تناول وثيق الصلة بلغة أبي تمام الشعرية.

٧٣. ابن زيدون، ديوانه، ص ١٣٩.

٧٤. عن تدمير الزهراء، انظر ليو بولد توريس بالباس L. T. Balbás، "القرن الخليفي"، تاريخ إسبانيا، مج ٥: إسبانيا الإسلامية، ج ٢، تحرير رامون مينيدز بيدال R. M. Pidal (مدريد: إسبانيا-كالب، ١٩٥٧م)، ص ٤٢٧-٤٢٨ وما بعدها.

٧٥. ابن زيدون، ديوانه، ١٦٦-١٦٢.

٧٦. القرآن الكريم، السورة ٣: ١٤، ١٥، ٣٦، ٥٥-٥٧، ٧٨: ٣٢-٣٦، ٥٢: ١٧-٢٤، ٧٦: ٥-٢٢ (وخصوصاً، ١١-٢٢)؛ إلخ. انظر كذلك، الهامش رقم ٢٢.

٧٧. القرآن الكريم، السورة ٢٠: ١١٧-١٢١.

٧٨. قبل ابن زيدون، كان بشار بن برد (ت ١٦٧هـ / ٧٨٣م) قد وصف مكاناً للثغنى *locus amoenus* فقط كي يتخلى عنه بسبب رعب الحرب، التي يحمل إليها على جواده المطهم (بشار بن برد، ديوانه، تحقيق محمد شوقي أمين [القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م]، مج ١، ص ٣٣٤-٣٣٥، الأبيات ٢٤-٢٨). وعلى سبيل المقارنة، تصح كذلك إشارة المتنبي الواضحة إلى الفردوس الأرضي، مستخدمة الطوبوجرافيا *topos* نفسها، إلى مباشرة غير ملطفة الصوت، وإلى حد ما بطريقة التشخيص الخادع؛ أي خلغ المشاعر البشرية على الطبيعة الجامدة:

|                              |                         |
|------------------------------|-------------------------|
| مغاني الشعب طيباً في المغاني | بمنزلة الربيع من الزمان |
| طلبت فرساننا والخيل حتى      | خشيت وإن كرم من الحيران |
| يقول بشعب بوان جصاني         | أعن هذا يسار إلى الطعان |
| أبوكم آدم سن المعاصي         | وعلمكم مفارقة الجنان    |

انظر المتنبي، ديوانه، مج ٢، ص ٤٢٥-٤٥٤. وجواد المتنبي بوصفه موتيف الحيوان الشاكي (وهي حالة من التشخيص الخادع، أو إلى حد ما، من اتهام متجسد للنفس، أو حالة تحوّل اليجوري) مرة أخرى هو ملاءمة خاصة للموتيف مع النسب على نحو ما يظهر في معلقة عنتره (الأبيات ٧١-٧٢) (الأنباري، شرح القصائد السبع، ص ٣٦٠-٣٦١)، على الرغم من أن الشاعر جاهلي يتجنب التشخيص الخادع، مفضلاً الدوران حول المعنى. ومع ذلك، فإن اقرب نموذج إلى جواد المتنبي المتكلم، المشفق على نفسه، يوجد في قصيدة لشاعر جاهلي آخر، المثقّب العبدى، وفيها لا يكون الحيوان جواداً على وشك أن ينقل راحته إلى خارج نسب قابل للتحديد بنيوياً وموضوعاتياً لكنه ناقة واقعة بصورة كاملة في مكانها البنيوي المناسب، أي الرحيل، الذي تقع "الحديقة" دائماً فيما وراءه:

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| تقول إذا فرأت لها وصيني | أهذا دبتُهُ أبدأ وبيني   |
| أكل الذئب حلّ وارتحال   | أما يُبقي عليّ وما يقيني |



انظر المفضليات (ليال)، ص ٥٨٦، البيتان ٣٥-٣٦؛ (شاعر)، ص ٢٩٢، البيتان، ٣٦-٣٧.

٧٩. خليل بن أبيك الصفدي، تمام المتن في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م)، ص ١٣.

٨٠. ابن زيدون، ديوانه، ص ١٤٥.

٨١. السابق، ص ١٤٦. وتعد إشارة ابن زيدون إلى "زقوم" (السورة ٥٦: ٥٢) وإلى "غسلين" (السورة ٦٩: ٣٦) ذات مدلول مثير للعاطفة على نحو خاص.

٨٢. السابق.

٨٣. هكذا لدى أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، فم الهوى، تحقيق مصطفى عبد الواحد (القاهرة: دار الكتب الحديثة، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م)، ص ١٤٧-١٤٨. لكن انظر كذلك لدى المتنبي الثلاثية الرثائية الالفة للنظر بصورة رائعة: الشاعر البدوي، وناقته، والأطلال المهجورة، وقد كانت كذلك، دون شك، في ذهن الشاعر الأندلسي:

إثلت فأنسا أيها الطللُ      نبكي وتزوم تحتنا الإبلُ

(انظر المتنبي، ديوانه، مج ٢، ص ٤٦٠).

٨٤. أضع بطيب خاطر على بوابة الفردوس البيت الشعري الذي نقشه دانتى على بوابة المحيم: أتركوا وراءكم كل أمل، إنهم الذين تدخلون " Je mettrois volontiers sur la porte du paradis le vers que Dante a mis sur celle de l'enfer: Lasciate ogni speranza voi ch'entrate [باريس: مكتبة المولعين بالكتب النفيسة، ١٨٩٢م]، ص ٣٠).

٨٥. ابن زيدون، ديوانه، ص ١٤٦.

٨٦. السابق، ص ١٣٢، للمقطع ٣. من أجل النموذج الحقيق للطوبولوجيا topos، انظر، الفصل الرابع، القسم الثاني.

٨٧. ابن زيدون، ديوانه، ص ١٣٣، المقطع الخامس.

٨٨. السابق، ص ١٣٥، المقطع ١٢.

٨٩. في الحقيقة، ورد مرة واحدة فقط في القصيدة سياق، يمكن أن يفسر بوصفه محتوباً على المفهوم القرآني للـ "نعيم". انظر أدناه، المقطع العاشر.

٩٠. السابق، ص ١٢٨.

٩١. السابق، ص ١٣١.

٩٢. السابق، ص ١٢٨.

٩٣- تسهم البنية الاستروفية (أي ذات المقاطع) لهذه القصيدة في الحفة الغنائية والتحول الأسلوبى للقصيدة الروعية. ويقترّب البيت الخامس من كل مقطع من أن يكون لازمة أو قفلاً. فهو يَحْتِمُ كُلَّ مقطع بتغيير وجهة النظر أو المعنى من جهة زمن عبارته التقريرية. إن له تأثيراً شبه-مناجاتي. وفوق كل ذلك، فإن قارئاً عادياً للقصيدة في أصلها لا يستطيع سوى أن يتحقق من أن البيت الخامس يكسر رتبة الإيقاع في كل مقطع على نحو جد مشابه للمقطع المُؤَخَّر النَّبَرِ syncopation، في حين أنه في الوقت نفسه ينتهي بالقافية الرابطة لكل القصيدة. وهذا يعطي القصيدة تحديداً شبيهاً-بقصيدة الرندو وخِفَّةً في التقدّم من مقطع إلى آخر. (انظر تعريفاً لقصيدة الرندو في الهامش ٧٦ من الفصل الرابع- المترجم).

ويتمّ الحصول على التأثير الإيقاعي الخاص في القصيدة من خلال انتقال من بحر الطويل كامل التفاعيل في الأبيات الأربعة الأولى من كل مقطع إلى بحر الطويل ناقص مقطع في البيت الخامس. وهذا يعني تقصير البيت الأخير بمقطع واحد، وهو ما يعني، من خلال تأثير متراكب خلال القصيدة، زيادة في السرعة الإيقاعية. وما يمكن أن يلاحظ أكثر هو أن في الأبيات الختامية للمقطعين الأول والأخير في قصيدة ابن زيدون استحضاراً لنسب لأبي تمام، يعد فيه البيت الأول اقتباساً حرفياً تقريباً من البيت السابع في المصدر ويعد البيت الأخير إشارة واضحة إلى البيت الأول في المصدر (أبو تمام، ديوانه، مج ٣، ص ١٥٠- ١٥١). وعلاوة على هذا، يجعلنا كلٌّ من أبي تمام وابن زيدون نفكر في بيت منسوب إلى الشاعر الجاهلي أوس بن حجر (ديوانه، ط٢، تحقيق محمد يوسف نجم [بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م]، ص ٧٤).

٩٤- جون كيتس، الأعمال الشعرية لجون كيتس (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٠م)، ص ٣٤ (عن السونية).

٩٥- لقد أسهمت بلا شك الصرامة والمباشرة النظرية لفهمنا الحديث لكل الجوانب الشكلية والضمنية-المعنى في الإبداع الفني في قلقنا الجمالي الراهن. فما إن يُستخدَم شكلٌ ما، أو موضوعٌ ما، أو رمزٌ ما، حتى يكون كذلك مفهوماً بصورة تحليلية في كل ما ينطوي عليه ضمناً. وكل استخدام متكرّر له يصبح من ثمّ تقليداً واعياً على نحو عميق. وهذا امر نراه نحن لا يمكن احتماله. فنحن في معظم الأحوال نعهده للحظة فقط من خلال إضافة لاحقة النسبة في المصدر الصناعي "ism" ("ية") ونهني حوله دائرة مغلفة من تسامح نوعي جمالي أوسع. ومع ذلك، فإن الأصالة الحقيقية تصبح ممكنة فحسب عندما تنكسر الدائرة. وعندها تستهل دائرة جديدة، سرعان ما تنفلق بصورة أكبر، وهلمّ جرّاً.

\* \* \*

## ببليوجرافيا

### أولاً: المصادر والمراجع بالعربية.

- ابن أبي خازم الأسدي، بشر. ديوانه، ط٢. تحقيق عزة حسن. دمشق: وزارة الثقافة، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.
- ابن أبي ربيعة، عمر. ديوانه. بيروت: دار صادر / دار بيروت، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٦م.
- ابن الأبار [أبو عبد الله القضاعي]. الحلة السمره. مجلدان. تحقيق حسين مؤنس. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣م.
- ابن التعاويذي، سبط. ديوانه. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م. [صورة بالأوفست من طبعة القاهرة، ١٩٠٣م].
- ابن الجهم، علي. ديوانه. ط٢. تحقيق خليل مردم. بيروت: دار الآفاق الجديدة، [١٩٧٩م؟].
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن. فمُ الهوى. تحقيق مصطفى عبد الواحد. القاهرة: دار الكتب الحديثة، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م.
- ابن الدمينه. ديوانه. القاهرة: مكتبة العروبة، ١٩٥٩م.
- ابن الرومي. [أبو الحسن علي بن العباس بن جرير]. ديوانه. ٦ مج. تحقيق حسين نصار. القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٧٤م.
- ديوانه. مجلدان. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٢م.
- ابن الفارض، عمر. ديوانه. بيروت: دار صادر، ١٩٥٧م.
- ديوانه. تحقيق عبد الخالق محمود، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.
- ابن الفقيه الهمداني. تلخيص كتاب البلدان. ترجمة هنري ماسيه. H. Massé. دمشق: المعهد الفرنسي بدمشق، ١٩٧٣م.
- ابن المعتز. ديوانه. بيروت: دار صادر، ١٩٦١م.
- طبقات الشعراء. ط٢. تحقيق عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.
- ابن الوردي، سراج الدين أبو حفص عمر. خريدة العجائب وفريدة الغرائب. القاهرة: المطبعة العامرة المليجية، ١٣٢٤هـ.
- ابن أبيك الصغدي، خليل. تمام المعون في شرح رسالة ابن زيدون. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.
- ابن حزم الأندلسي، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد. طوق الحمامة في الألفة والألاف. ط٣، تحقيق الطاهر أحمد مكي. القاهرة: دار المعارف، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.
- ابن حنّرة، الحارث. ديوانه. تحقيق هشام الطعان. بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٦٩م.
- ابن خفاجة الأندلسي، إبراهيم بن أبي الفتح. ديوانه. الإسكندرية: مؤسسة المعارف، ١٩٦٠م.

- ابن خلدون، التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً، تحقيق محمد بن تايوب الطنجي، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م.
- ابن رباح، نصيب، شعر نصيب بن رباح، تحقيق داود سلوم، بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧٦م.
- ابن رشد، انظر في المراجع بغیر اللغة العربية، Averroes.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٣، مجلدان، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣م.
- ابن زيدون، ديوان ابن زيدون ورسائله، تحقيق علي عبد العظيم، القاهرة: مكتبة نهضة مصر بالقاهرة، ١٩٥٧م.
- ابن شهيد الأندلسي، أبو عامر، ديوانه، تحقيق تشارلس بلّلا، بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٣م.
- ديوانه، تحقيق يعقوب زكي، مراجعة محمود علي مكي، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د. ت.
- رسالة التواضع والزواج، تحقيق بطرس البستاني، بيروت: مكتبة صادر، ١٩٥١م.
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٥م.
- ابن طفيل، أبو بكر، حي بن يقظان، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٣م.
- ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، بيروت: دار صادر، ١٩٦١م.
- ترجمان الأشواق: مجموعة من القصائد الصوفية لابن عربي، ترجمة رينولد أ. نيكلسون، لندن: الجمعية الملكية الآسيوية، ١٩١١م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مجلدان، تحقيق أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٦م.
- ابن قيس الرقيات، عبيد الله، ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر / دار بيروت، ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨م.
- ابن مقبل [نجم بن أبي]، ديوانه، تحقيق عزة حسن، دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، ١٣٨١هـ / ١٩٦٢م.
- ابن منظور المصري، محمد بن مكرم، أخبار أبي نواس: تاريخه ونوافره، شعره، مجونه، مجلدان، تحقيق شكري محمود أحمد، بغداد: مطبعة المعارف، [١٩٥٢م؟].
- ابن منقذ، أسامة، المنازل والديار، تحقيق مصطفى حجازي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة الإسلامية، ١٩٦٨م.
- كتاب العضا، تحقيق حسن عباس، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨م.
- لباب الأدب، تحقيق أحمد شاكر، القاهرة: دار الكتب السلفية، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م [ط١، ١٣٥٤هـ].
- ابن يعفر النهشلي، الأسود، ديوانه، تحقيق نوري حمودي القيسي، بغداد: مطبعة الجمهورية، ١٩٧٠م.
- أبو الهندي، ديوان أبي الهندي وأخباره، تحقيق عبد الله الجبوري، بغداد/ النجف: مطبعة النعمان، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

- أبو تمام، الحماسة، شرح التبريزي، تحقيق فرايتاج. Freytag، بون، ١٨٢٨م.
- ديوانه ط٣ ٤ مج. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
- شرح ديوان الحماسة، ٤ مج، رواية وشرح أحمد بن محمد المرزوقي، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٢م.
- أبو نواس، الحسن بن هاني، ديوان أبي نواس، أعظم الشعراء الغنائيين العرب، فيينا: و. باوملر W. Baumüller، ١٨٥٥م.
- ديوانه، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٥٣م.
- إدموندز، ج. م. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Edmonds, J. M.
- أربري، أ. ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Arberry, A. J.
- أرسطو، انظر في المراجع باللغات غير العربية Aristotle
- أركون، محمد، وآخرون، انظر في المراجع باللغات غير العربية Arkoun, Muhamed
- إزبل، هارولد، انظر في المراجع باللغات غير العربية Isbell, Harold
- إس، ج. فن، انظر في المراجع باللغات غير العربية Ess, J. van
- أسبي، فريدرش، انظر في المراجع باللغات غير العربية Spee, Friedrich
- الأصبهاني [الأصفهاني]، أبو الفرج، كتاب الأغاني، ٢٤ مج. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٧٠-١٩٧٤م. [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب].
- كتاب الأغاني، ٣١ مج. تحقيق إبراهيم الإبياري، القاهرة: دار الشعب، ١٩٦٩-١٩٧٩م.
- الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأسمعيات، ط٣ ٢، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
- الأعشى [ميمون]، ديوانه، بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.
- أكرمان، دايان، انظر في المراجع باللغات غير العربية Ackerman, Diane
- ألتايم، فرانز، وروث ستيل، انظر في المراجع باللغات غير العربية Altheim, Franz, and Ruth Stiehl
- الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ٣ مج. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.
- إليان، انظر في المراجع باللغات غير العربية Aelian
- الفرت، وليام، ديوانه الشعراء الستة: النابغة، عنترة، طرفة، زهير، علقمة، وامرؤ القيس، لندن: تروبنر Trübner، ١٨٧٠م.
- إيمپسون، وليام، انظر في المراجع باللغات غير العربية Empson, William
- امرؤ القيس، ديوانه، ط٣ ٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.

- الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. ط٢، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٩م.

- أوس بن حجر. ديوانه. ط٢، تحقيق محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م.

- أولدريت، كيث. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Alldritt, Keith.

- أونامونو، ميغيل دي. انظر. Unamuno, Miguel de.

- أويرباخ، إريك. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Auerbach, Erich.

- أوفيد، انظر في المراجع باللغات غير العربية. Ovid.

- أيزلر، روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Eisler, Robert.

- باتون، لوسي آلان. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Paton, Lucy Allen.

- بارفورد، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Barford, Philip.

- بارنستون، ويليز. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Barnstone, Willis.

- باريس، جينيت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Paris, Ginette.

- باشلار، جاستون. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bachelard, Gaston.

- الباقلائي، أبو بكر محمد بن الطيب. إعجاز القرآن. تحقيق أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م.

- باتوفسكي، إروين. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Panofsky, Erwin.

- الباحثري الطائي، أبو عبادة الوليد بن عبيد. ديوانه ٥ مج. تحقيق حسن كامل الصيرفي. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣-١٩٧٨م.

- براقمان، مايرم. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bravmann, Meir M.

- براون، روبرت، الابن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Brown, Robert, J r.

- بروتمان، د. بوزلي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Brotman, D. Bosley.

- بروست، مارسيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Proust, Marcel.

- بشار بن برد. ديوانه ٤ مج. تحقيق محمد شوقي أمين. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠م.

- بلاشير، ريجس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Blachère, Régis.

- البلقيقي، إبراهيم بن محمد بن إبراهيم. تلخيص المختضب من كتاب تحفة القادم. تحقيق إبراهيم الإبياري. القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٧م.

- بلوبيوس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Polybius.

- بلوتارخ. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Plutarch.

- بلوخ، ألفرد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bloch, Alfred.
- بلوم، هارولد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bloom, Harold.
- بنت الشاطئ [ عائشة عبد الرحمن ]. الحياة الإنسانية عند العرب. القاهرة: المعارف، ١٩٤٤م.
- بودكين، مود. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bodkin, Maud.
- بورجل، ج. كريستوف. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bürgel, J. Christoph.
- البوريحي، حسن، وعبد الفتى الناهليسي. شرح ديوان ابن الفارض. مجلدان. القاهرة: المطبعة العامة الشريفة، ١٣٠٦هـ / ١٨٨٨م.
- بونيبكر، سيجر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bonebakker, Seeger.
- بيتيت، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Pettit, Philip.
- بيج، دنيس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Page, Denys.
- بيرتون، ريتشارد ف. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Burton, Richard F.
- بيركوت، فردريك. الحماسة، أو أقدم الأشعار العربية، جمع أبي تمام. مجلدان. شتوتجارت: صمويل جوتليب ليسنجنج، ١٨٤٦م.
- بيركوت، والتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Burkert, Walter.
- بيريز، ه. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Peres, H.
- بيستون، أ. ف. ل. وآخرون. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Beeston, A. F. L., et al.
- بيلي، ه. و. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Bailey, H. W.
- بيير، هنري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Peyre, Henry.
- بيشان، انطوني أشلي Bevan, Anthony Ashley، محقق. نقائض جرير والفردوسي. ٣ مج. ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٠٥م.
- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي. شرح القصائد العشر. تحقيق عبد السلام الحوفي. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.
- شرح ديوان أشعار الحماسة ٤ أجزاء، في مجلدين. القاهرة: بولاق، ١٢٩٦هـ / ١٨٧٩م.
- تشامفورت، ن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Chamfort, N.
- تشنو، م. د. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Chenu M.-D.
- توريس بلباس، ليوبولدو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Torres Balbs, Leopoldo.
- تيرنر، أ. ريتشارد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Turner, A. Richard.

- تيلو، أولريتش. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Thilo, Ulrich.
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك [بن محمد بن إسماعيل]. بتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. ٥ مج. تحقيق مفيد محمد قميحة. بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.
- الجاحظ، عمرو بن بحر. البهان والتمهين. ٤ مج. ط٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م.
- كتاب الحيوان. ٨ مج. تحقيق عبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٨م.
- جارتيا لوركا، فديريكو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Garca Lorca, Federico.
- جاردنر، جون، وجون ماير. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Gardener, John, and John Mair.
- جب، هاملتون أ. ر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Gibb, Hamilton A. R.
- الجبوري، يحيى، محقق. شعر عبد الله بن الزبير. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- الجرجاني، القاضي علي عبد العزيز. الواسطة بين المتنبي وخصومه. القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٦م.
- الجرجاني، عبد القاهر [بن عبد الرحمن]. أسرار البلاغة. ترجمة هلموت ريتز. فيسبادن: فرانكس شتاينر للنشر، ١٩٥٩م.
- دلائل الإعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة الخانجي، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م.
- جرير [بن عطية]. ديوانه. بيروت: دار صادر، ١٩٦٤م.
- الجمحي، ابن سلام. طبقات فحول الشعراء. ط٢. مجلدان. تحقيق محمود محمد شاكر. القاهرة: مطبعة المدني، ١٩٧٤م.
- جميل بن معمر العذري. ديوان جميل بغينة. بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.
- جوته، يوهان ولفجانج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Goethe, Johann Wolfgang.
- جوتير، تيوفيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Gautier, Théophile.
- جولدتسيهر، إجناتس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Goldziher, Ignaz.
- جونغورا، لويس دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Góngora, Luis de.
- جونز، وليام. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Jones, William.
- جياماتي، أ. بارليت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Giamatti, A. Bartlett.
- جيجر، ورنر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Jaeger, Werner.
- جيوم دي لوري وجين دي ميونج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Guillaume de Lorris and Jean de Meung.



- حاتم الطائي. ديوانه. شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره. تحقيق عادل سليمان جمال. القاهرة: مطبعة المدني، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

- الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن. حلية المحاضرة في صناعة الشعر. مجلدان. تحقيق جعفر الكتاني. بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩م.

- حسان بن ثابت. ديوانه. مجلدان. تحقيق وليد عرفات. بيروت: دار صادر، ١٩٧٤م.

• ديوانه. تحقيق سيد حنفي حسنين وحسن كامل الصيرفي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.

• شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري. شرح عبد الرحمن البرقوقي. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٩م.

- حسين، طه. مجدهد ذكري أبي العلاء. ط ٥. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م.

• حديث الأنبياء. ٣ مج. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٤-١٩٥٧م.

- الخطيب، ديوانه. رواية ابن السكيت. تحقيق نعمان محمد أمين طه. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٧م.

- حيدر، عدنان. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Hayder, Adnan.

- الحضري، محمد، محقق. مهذب الأغاني. ٩ مج. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٢٥م.

- الخطيب الإيشي، محمد بن أحمد. المستطرف من كل فن مستظرف. مجلدان. القاهرة: بولاق، ١٢٦٨هـ.

- الخنساء، قحطبان بنت عمرو بن الحارث بن عمرو. ديوانها. شرح ثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني. تحقيق أنور أبو سويلم. عمان: دار عمّار، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

- دائرة المعارف الإسلامية. انظر في المراجع باللغات غير العربية. The Encyclopaedia of Islam.

- داريو، روبن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Daro, Rubén.

- دانتي أليجييري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Dante Alighieri.

- درايتون، مايكل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Drayton, Michael.

- دعبل بن علي الخزاعي. شعر دعبل بن علي الخزاعي. تحقيق عبد الكريم الأشتر. دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٤م.

- دوب، بينيلوب ريد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Doob, Penelope.

- دوجلاس، ماري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Douglas, Mary.

- دورسون، ريتشارد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Dorson, Richard.

- دوير، هانس بيتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Duerr, Hans Peter.

- ديوان الهذليين، ٣ مج. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م. [صورة بالأوفست من طبعة دار الكتب، ١٩٤٥-١٩٥٠م].

- ذو الرمة [غيلان بن عقبة]. ديوانه، ط٢. دمشق: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

- الرازي الصوفي. كتاب صور الكواكب الثمانية والأربعين. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.

- الراعي النميري. ديوانه. تحقيق رايهرد قايبيرت. بيروت وقيسبادن: شركة شتاينر للنشر، ١٩٨٠م.

- راليخ، والتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Raleigh, Walter.

- رايت، و. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Wright, W.

- رايس، ديفيد تالبوت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Rice, David Tabot.

- الرصافي البلنسي، [أبو عبد الله محمد بن غالب]. ديوانه. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٠م.

- الروبي، ألفت كمال. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد). بيروت: دار النشر للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

- روجاس، بيدرو سوتو دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Rogas, Pedro Soto de.

- روسن، تشارلس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Rosen, Charles.

- روسنماير، توماس ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Rosenmeyer, Thomas G.

- رولاند، رومين. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Rolland, Romain.

- ريختر، جُستاف. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Richter, Gustav.

- ريد، هربرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Reed, Herbert.

- رينجبوم، لارس-إيفار. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Ringbom, Lars-Ivar.

- زايملن، فورما آي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Zeitlin, Forma I.

- زهير بن أبي سلمى. ديوانه. رواية أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيد الشيباني ثعلب. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٦٣هـ / ١٩٤٤م.

- الزوزني، أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين. شرح المعلقات السبع. القاهرة: مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م.

- زويتلر، مايكل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Zwettler, Michael.

- سان جون الصليبي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Saint John of the Cross.

- سافدرا فاجاردو، ديجو دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Saavedra Fajardo, Diego de.

- سبيرنج، أ. سي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Spearing, A. C.

شعرية الحنين في التسبيب العربي الكلاسيكي

- ستيتكيفيتش، سوزان. "القصيد العربية وطقوس العبور: دراسة في البنية النموذجية". مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ٦٠، رقم ١ (١٩٨٥م): ص ٨٥-٥٥.

• انظر في المراجع باللغات غير العربية. Stetkevych, Suzanne Pinckney.

- ستيتكيفيتش، ياروسلاف. "ابن قتيبة وما بعد القصيدة العربية الكلاسيكية"، فصول، ٦، رقم ٢ (١٩٨٦م)، ص ٧١-٧٨.

• "سنية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، فصول، ٧، رقم ٢/١ (أكتوبر ١٩٨٦/مارس ١٩٨٧م)، ص ١٢-٢٩.

• "ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي"، فصول، ٤، رقم ٤ (يوليو-سبتمبر، ١٩٨٤م)، ص ٧٨-٩٦.

• "الاسم والعتق: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم"، ترجمة حسنة عبد السمیع، فصول، ١٤، رقم ٢ (١٩٩٥م)، ص ١٧٤-٢٠٣. وقد نشرت بالإنجليزية في ١٩٨٦م.

• انظر في المراجع باللغات غير العربية. Stetkevych, Jaroslav.

- ستيفينز، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Stevens, John.

- ستيفينز، والاس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Stevens, Wallace.

- السراج، أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين. مصارع العشاق. مجلدان. بيروت: دار صادر، د.ت.

- سرفانتس سافدرا، ميجل دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Cervantes Saavedra, Miguel de.

- السري الرفاء. ديوانه. مجلدان. تحقيق وتقديم حبيب حسين الحسني. بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨١م.

- سزگين، فؤاد. تاريخ الفرائد العربي [بالألمانية]. مج. ٢، الشعر حتى حوالي ٤٣٠ هجرية. ليدن: إي. ج. بريل، ١٩٧٥م.

- سلووخر، هاري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Slochower, Harry.

- سميث، جروفر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Smith, Grover.

- سميث، و. روبرتسن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Smith, W. Robertson.

- سنازارو، ياكوبو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Sannazaro, Jacopo.

- سنهل، برونو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Snell, Bruno.

- سوليفان، ج. و. ن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Sullivan, J. W. N.

- سيبولد، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Seybold, John.

- سينزل، جان. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Seznec, Jean.

- سيفر، ويلبي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Seifer, Wylie.

- شبرد، دوروثي ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Shepherd, Dorothy G.
- شتايجر، إميل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Staiger, Emil.
- الشريف الرضي [محمد بن أبي طاهر الحسين]. ديوانه مجلدان. بيروت: دار صادر، ١٩٦١م.
- الشريف المرتضى [علي بن الحسين بن موسى]. ديوانه. ٣ مج. القاهرة: عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨م.
- شعبان، حامد محمد أمين. البحوث اللغوية في الروض الأنف. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- الشكعة، مصطفى. فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٨م.
- الشماخ بن ضرار الذبياني. ديوانه. تحقيق صلاح الدين الهادي. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨م.
- الشنفرى. قصيدة لامية العرب ويلها أعجب العجب في شرح لامية العرب. شرح محمد بن عمر الزمخشري. استنبول: الجوائب، ١٣٠٠هـ.
- شوقي، أحمد. الشوقيات. ٤ مج. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠م.
- شيخو، لويس. كتاب شعراء النصرانية. ٢ مجلدان. بيروت: دار المشرق، ١٩٦٧م.
- شيشرو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Cicero.
- الصفدي، مطاع، وإيليا حاوي، محرران. موسوعة الشعر العربي: الشعر الجاهلي. ٤ مج. بيروت: شركة خياط للكتب والنشر، ١٩٧٤م.
- الصنوبري [أبو بكر أحمد الطيبي الأنطاكي]. ديوانه. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠م.
- ضيف، شوقي. التطور والتجديد في الشعر الأموي. ٢ مج. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٩م.
- الطباخ، محمد راغب. الروضات: من شعر الشاعر المجيد أبي بكر الصنوبري الحلبي. حلب: المطبعة العلمية، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.
- طرفة بن العبد. ديوانه. دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.
- ديوانه. شرح الشنتمري. تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال. دمشق: مطبعة دار الكتاب، ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.
- عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر من القرن الثامن الهجري (كذا). ٢ مج. بيروت: دار الثقافة، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.
- عبد البديع، لطفي. عبقرية العربية في رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٦م.

- عبد الرحمن، نصرت. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. عمان : مكتبة الأقصى، ١٩٧٦م.

- عبيد بن الأبرص. ديوانه. تحقيق كرم البستاني. بيروت : دار صادر / دار بيروت، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

- عز الدين، حسن البناء. الطيف والخيال في الشعر العربي القديم. القاهرة : دار النديم للنشر والتوزيع والصحافة، ١٩٨٨م.

- المزايوي، عبد الستار. "طريق الحج القديم : درب زبيدة - محطات أم القرون". سومر ٤٤ (١٩٨٥-٨٦م) : ص ١٩٩-٢١٣.

- العسكري، ابو هلال. كتاب الصنائع. إستنبول : مطبعة محمود بك، ١٣٢٠هـ / ١٩٠٢م.

- عطوان، حسين. مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي. القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.

- عنتر بن شداد. ديوانه. بيروت : دار الكتب العلمية، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م.

- فال-إنكلان، رامون دل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Valle-Inclán, Ramón del.

- فرانكنبرج، لويدي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Frankenberg, Lloyd.

- فراي، بروسر هال. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Frye, Prosser Hall.

- فراي، نورثروب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Frye, Northrop.

- فريبير، جين. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Frappier, Jean.

- فرجيل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Vergil/Virgil.

- فن، جنب، أرنولد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. van Gennep, Arnold.

- فن خيلدر، ج. ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. van Gelder, G. J.

- فوزي، حسين. حديث السندباد القديم. القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٣م.

- فولكر، وولفران. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Wölker, Wolfram.

- فون جرونباوم، جُستاف إي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. von Grunebaum, Gustave.

- فون فرانز، ماري-لوييس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. von Franz, Marie-Louise.

- فيدال-ناق، بيير. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Vidal-Naquet, Pierre.

- فيسوا، جورج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Wissowa, George.

- فيكو، جيوفاني باتيستا. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Vico, Giovanni Battista.

- القاضي الفاضل [عبد الرحيم بن علي البستاني]. ديوانه. مجلدان. تحقيق أحمد أحمد بدوي. القاهرة : دار

المعارف، ١٩٦١م.

- القاضي، النعمان عبد المتعالي. شعر الفتح الإسلامية في صدر الإسلام. القاهرة: الدار القومية، ١٩٦٥م.
- القالي، [إسماعيل بن القاسم] أبو علي. كتاب الأمالي. ط٣، مجلدان. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٣م.
- قدامة بن جعفر، أبو الفرج. نقد الشعر. ط٣، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩م.
- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. مجلدان. تحقيق علي محمد الجباجوي. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.
- القرطاجني، [أبو الحسن] حازم. ديوانه. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٤م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه. تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م.
- القزويني، زكريا. عجائب المفردات وغرائب الموجودات. ط٢، تحقيق فاروق سعد. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٧م.
- كارليل، ج. د. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Carlyle, J. D.
- كامبل، جوزيف. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Campbell, Joseph.
- كثير عزة. ديوانه. تحقيق إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.
- كراتشوفسكي، إجناتيوس. أبو الفرج الأواه الدمشقي: ... {حياته وشعره} سان بتسبرج: أكاديمية العلوم، ١٩١٤م.
- كريتين دي تروا [كريستين فون تروي]. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Chrétien de Troyes [Kristian von Troyes].
- كريم، ألفرد فون. ديوان أبي نواس: أعظم الشعراء العرب. فيينا: و. براومولر، ١٨٥٥م.
- كرين، ر. س. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Crane, R. S.
- كعب بن زهير. شرح ديوان كعب بن زهير. رواية أبي سعيد الحسن بن الحسن بن عبد الله السكري. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م. [صورة بالافست من طبعة دار الكتب، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م].
- كمان، شوليف ر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Cammann, Schuyler V. R.
- كورتيس، إرنست روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Curtius, Ernst Robert.
- كوميتو، تيري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Comito, Terry.
- كونيتش، بول. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Kunitzsh, Paul.
- كوهن، س. مارشال. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Cohen, S. Marshall.

- كيتس، جون. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Keats, John.**
- كيريني، سي. وسي. ج. يونج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Kerenyi, C., and C. G. Jung.**
- كينيدي، جورج أ. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Kennedy, George A.**
- لاثام، تشارلس ستيرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Latham, Charles Sterrett.**
- لاسنر، ياكوب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lassner, Jacob.**
- لامبرتون، روبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lamberton, Robert.**
- لبيد بن ربيعة العامري. ديوانه. بيروت: دار صادر، د. ت.
- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري. تحقيق إحسان عباس. الكويت: التراث العربي، ١٩٦٢م.
- لسنج، جوتفولد إيفرايم. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lessing, Gotthold Ephraim.**
- ليمكه، جيرهارد ه. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lemke, Gerhard H.**
- لوروا، نيكول. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Loroux, Nicole.**
- لوميس، روجر شيرمان. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Loomis, Roger Sherman, ed.**
- لونه، إدجار. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lohner, Edgar, ed.**
- لويس، سي. س. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lewis, C S.**
- ليسكي، ألبن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lesky, Albin.**
- لين، إي. و. المعجم العربي-الإنجليزي. نيويورك: شركة فريدريك أونجر للنشر، ١٩٥٥-١٩٥٦م.
- ليون، فرانسوا لويس دي. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Leon, Fray Luis de.**
- ليفي-شتراس، كلود. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lévi-Strauss, Claude.**
- ليفين، هاري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Levin, Harry.**
- لفيجوي، آرثر أ.، وجورج بواس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Lovejoy, Arthur O, and George Boas.**
- مال، إميل. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Mâle, mile.**
- مالطي-دوجلاس، فدوى. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Malti-Douglas, Fedwa.**
- مبارك، زكي. المدائح النبوية في الأدب العربي. القاهرة: دار الشعب، د. ت.
- المراد، أبو العباس محمد بن يزيد. الكامل في اللغة والأدب. ٤ مج. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦م.
- المنتبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. مجلدان. تحقيق ناصيف البازجي. بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٩٦٤م.

- مجنون ليلي. ديوان مجنون ليلي. تحقيق عبد الستار أحمد فرّاج. القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٧٣م].
- قيس بن الملوح المجنون وديوانه. تحقيق شوقية إيتانجي. Shawqīyah Inaljiq. أنقرة: مطبعة الجمعية التاريخية التركية، ١٩٦٧م.
- محمد، إبراهيم عبد الرحمن. ابن قيس الرقيات: حياته وشعره. القاهرة: دار النهضة، ١٩٦٥م.
- المختارات اليونانية. انظر في المراجع باللغات غير العربية. The Greek Anthology.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي. مروج الذهب ومعادن الجوهر. ط ٤. مج. تحقيق يوسف أسعد داغر. بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م.
- مسلم بن الوليد [صريح الغواني]. شرح ديوان صريح الغواني. ط ٢، تحقيق سامي الدهان. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
- معجم أكسفورد الكلاسيكي. ط ٢، تحرير ن. ج. ل. هاموند و هـ هـ سكولارد. أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٧٠م.
- معجم المصريات، ٦ مج. تحرير ولفجانج هلك وإبرهارد أوتو. فيسبادن: أوتو هاراسويتز، ١٩٧٥-١٩٨٦م.
- المري، أبو العلاء. رسالة الغفران. تحقيق بنت الشاطئ. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٥٠م.
- شرح سقط الزند. ٥ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٤٥-١٩٤٨م.
- معين، محمد. انظر في المراجع باللغات غير العربية Mo'in, Mohammad
- المفضل بن محمد الضبي، أبو العباس. المفضليات. ط ٥، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٦م.
- ديوان المفضليات. شرح أبي محمد القاسم بن محمد بن بشار الأنباري. المجلد الأول، النص العربي. تحقيق تشارلس جيمس ليال. بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢٠م.
- المقرئ التلمساني، أحمد بن محمد. نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزهرها لسان الدين بن الخطيب. ١٠ مج. تحقيق محيي الدين عبد الحميد [كذا]. بيروت: دار الكتاب العربي، [١٩٦٧م؟]
- [صورة بالأوفست من طبعة القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٤٩م].
- مندور، محمد. في الميزان المجهّد. ٣. القاهرة/ الفجالة: مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، [١٩٦٣م].
- المهزومي، أبو هفّان عبد الله بن أحمد بن حرب. أخبار أبي نواس. تحقيق عبد الستار أحمد فراج. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٤م.
- مهيار الديلمي. ديوانه. ٤ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٣٤٤هـ / ١٩٢٥م.
- مور، جورج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Moore, George.
- مولر، ف. ماكس. انظر في المراجع باللغات غير العربية Müller, F.. Max



- مومسن، كاتارينا. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Mommsen, Katharina.
- مونرو، جيمس. رسالة التواضع والزواجع لأبي عامر بن شهيد الأشجعي، الأندلسي. بركلي ولوس أنجلوس: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٧١م.
- مرفي، جيمس ج. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Murphy, James J.
- ميسامي، جولي سكوت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Meisami, Juli Scott.
- ميكيل، أندريه. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Miquel, André.
- ميكيل، أندريه، وپيرسي كمب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Miquel, André, and Percy Kemp.
- النابغة الذبياني، ديوانه. تحقيق كرم البستاني. بيروت: دار صادر، د. ت.
- ناجي، جريجوري. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Nagy, Gregory.
- ناصف، مصطفى. قراءة ثانية لشعونا القديم. [طرابلس، ليبيا]: منشورات الجامعة الليبية، كلية الآداب، د. ت.
- النمري، منصور. شعر منصور النصري. تحقيق الطيب العشاش. دمشق: دار المعارف للطباعة، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.
- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب. نهاية الأرب في فنون الأدب. ١٨ مج. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٣م.
- نيكلسون، رينولد أ. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Nicholson, Reynold A.
- هاجستروم، جين ه. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Hagstraum, Jean H.
- هاريسون، توماس برين، الابن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Harrison, Thomas Perrin.
- هايت، جيلبرت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Highet, Gilbert.
- هايدجر، مارتن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Haidegger, Martin.
- هايدل، ألكسندر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Heidel, Alexander.
- هايزرمان، آرثر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Heiserman, Arthur.
- هاينريخ، ولفهارت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Heinrichs, Wolfhart.
- هافلوك، إريك. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Havelock, Erick.
- هدارة، محمد مصطفى. إنجماهاش الشعر العربي في القرن الثاني الهجري. ط٣. القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٠م.
- هوراس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Horace.
- هوزينجه، يوهان. انظر في المراجع باللغات غير العربية. Huizinga, Johan.

- هولدن، أنطوني. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Holden, Anthony.**
- هولمبرج، أونو. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Holmberg, Anthony.**
- هومر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Homer.**
- هينيبو، ديتر. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Hennebo, Dieter.**
- الواءاء الدمشقي، [أبو الفرج محمد بن أحمد الفساني] ديوانه. تحقيق سامي الدهان. دمشق: المجمع العلمي العربي بدمشق، ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م.
- وورزورث، وليام. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wordsworth, William.**
- وورنر-فيدلر، مارجريتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Werner-Fidler, Margarethe.**
- وولهايم، ريتشارد. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wollheim, Richard, ed.**
- ويتمان، والت. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Whitman, Walt.**
- ويلرايت، فيليب. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wheelwright, Philip.**
- ويليك، رينيه، وأوستن وارن. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wellek, René, and Austin Warren.**
- ويمسات، وليام ك.، وكليمنت بروكس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wimsatt, William K., Jr., and Cleanth Brooks.**
- ويند، إدجار. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wind, Edgar.**
- ويندل، هيرتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Wendel, Herta.**
- ياقوت بن عبد الله الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله. معجم الأدباء. ٢٠ مج. القاهرة: عيسى البابي الحلبي، ١٩٣٦م.
- معجم البلدان. ٥ مج. بيروت: دار صادر/ دار بيروت، ١٣٧٤-١٣٧٦هـ / ١٩٥٥-١٩٥٧م.
- ياكوبي، ريناتا. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Jacobi, Renata.**
- يانتسن، هانس. انظر في المراجع باللغات غير العربية. **Jantzen, Hans.**
- ثانياً: المراجع بلغات غير العربية.**
- Abu-Deeb, Kamal. *Al-Jurjānī's Theory of Poetic Imagery*. Warminster, England: Aris and Phillips, 1979**
- Ackerman, Diane. *The Plants: A Cosmic Pastoral*. New York: William Morrow and Co, 1976.**
- Aelian. *On the Characteristics of Animals*. 3 vol Trans A F Scholfield Loeb Classical Library. 1959.**

- Alldritt, Keith. *Eliot's "Four Quartets": Poetry as Chamber Music*. London: Woburn Press, 1978.
- Altheim, Franz, and Ruth Stiehl. *Die Araber in der Alten Welt Vol 1, Bis zum Beginn der Kaiserzeit*. Berlin: Walter de Gruyter and Co, 1964.
- Arberry, A J. *Arabic Poetry: A Primer for Students*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
- Aristotle *Problems* Loeb Classical Library 1936 .
- Arkoun, Muhamed Jacques le Goff, Jacqueline, Sublet, Tawfiq Fahd, and Maxime Rodinson *L'étrange et le merveilleux dans l'Islam medieval: Actes du colloque tenu au Collège de France à Paris, en mars 1974* Paris: L'Institut du Monde Arab/Editions JA, 1978.
- Auerbach, Erich *Dante, Poet of the Secular World* Trans Ralph Manheim Chicago: University of Chicago Press, 1969.
- Averroes *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics* Trans With introduction and notes by Charles Butterworth Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Bachelard, Gaston. *The Poetic of Reverie, Childhood, Language, and the Cosmos* Trans. Daniel Russel. Boston: Beacon Press, 1971.
- Bailey, H W. *Zoroastrain Problems in the Ninth-Century Books: Ratanbai Katrak Lectures*. 1943 Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Barford, Philip. *The Keyboard Music of C. P. E. Bach: Considered in Relation to His Musical Aesthetic and the Rise of the Sonata Principle*. London: Barrie and Rockliff, 1965.
- Barnstone, Willis, trans. *Greek Lyric Poetry*. New York: Schocken Books, 1972.
- Beeston, A F L, et al., eds. *The Cambridge History of Arabic Literature to the End of the Umayyad Period*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Blachère, Régis. *Histoire de la littérature arabe des origins à la fin du XVe siècle de J.-C.* 3 vols. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient Adrient Maisonneuve, 1964-1980.
- Bloch, Alfred. "Qas`ida". *Asiatische Studien: Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde* 2 (1948): 106-32
- Bloom, Harold. *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

- Bonebakker, Seeger A. "Poets and Critics in the Third Century A. H." In Gustave E. von Grunebaum, ed., *Logic in Classical Islamic Culture*, pp. 85-111.
- Bravmann, Meir M. "Heroic Motives in Early Arabic Literature." *Der Islam: Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients* 33 (1958): 256-79.
- Brotman, D Bosley. "T. S. Eliot: 'The Music of Ideas.'" *University of Toronto Quarterly* 8, no. 1 (Oct. 1948): 20-29.
- Brown, Robert, Jr. *Semitic Influence in Hellenic Mythology*. 1898. Clifton, N. J.: Reference Book Publishers, 1966.
- Bürgel, J Christoph. "Die beste Dichtung ist die lügenreichste: Wesen und Bedeutung eines literarischen Streites des arabischen Mittelalters im Lichte Komparatistischer Betrachtung." *Orins* 23 (1974): 7-102.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Burton, Richard F. A. *Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, now entitled The Book of the Thousand Nights and a Night*. 12 vols. Burton Club for Private Subscribers, n. d.
- Cammann, Schuyler V R. "Christopher the Armenian and the Three Princes of Se- rendip" In A. Owen Aldridge, ed., *Comparative Literature: Matter and Method*, pp. 336-45. Urbana: University of Illinois Press, 1969.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Carlyle, J D. *Specimens of Arabian Poetry: From the Earliest Time to the Extinction of the Khaliphat*. 2d ed. London: T. Cadell, 1810.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *The First Part of the Life and Achievements of the Re- nowned don Quijote de la Mancha*. Trans. Peter Motteux. New York: Random House, 1941.
- Chamfort, N. *Oeuvres choisies*. Preface, notes, and tables by M. de Lescure. Paris: Li- brairie des Bibliophiles, 1892.
- Chenu M-D. *Nature, Man, and Society in the Twelfth Century*. Selected, ed., and trans. By Jerome Taylor and Lester K. Little. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Chrétien de Troyes [Kristian von Troyes]. *Erec und Enide*. 3d ed., ed. Wendelin Foerst- er. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1934.
- Cicero. *De inventione De optimo genere oratorum*. Topica Loeb Classical Library 1968.
- Cohen, S Marshall. "Music and Structure in Eliot's Quartets" *Dartmouth Quarterly* 5 (1950): 3-4.

- Comito, Terry. *The Idea of the Garden in the Renaissance*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1978.
- Crane, R. S., ed. *Critics and Criticism, Ancient and Modern*. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans Willard R. Trask. New York and Evanston: Harper and Row, Harper Torchbooks, 1963.
- Dante Alighieri. *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine*. Trans. Dorothy L. Sayers. New York: Basic Books, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Il convivio* Collezione di Classici Italiani, vol. 4. Torino, 1927.
- \_\_\_\_\_. *Il convivio of Dante Alighieri*. Temple Classics. London, 1903.
- Daro, Rubén Poesias Completas. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1967.
- Doob, Penelope Reed. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Dorson, Richard M., ed. *Peasant Customs and Savage Myths: Selections from the British Folklorists*. 2 vols. Chicago: University of Chicago Press, 1968.
- Douglas, Mary. *Implicit Meanings: Essays in Anthropology*. London: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
- Drayton, Michael. *Poems of Michael Drayton*. 2 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1953.
- Duerr, Hans Peter. *Dreamtime: Concerning the Boundary between Wilderness and Civilization*. Trans. Felicitas Goodman. Oxford: B. Blackwell, 1985.
- Edmonds, J M, trans. *The Greek Bucolic Poets*. Loeb Classical Library 1912.
- Eisler, Robert. *Orpheus-The Fisher: Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism* London: J. M. Watkins, 1921.
- \_\_\_\_\_. *Weltenhimmel und Himmelszelt: Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur urgeschichte des antiken Weltbildes*.
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. New York: New Directions, 1968.
- The Encyclopaedia of Islam*. New ed., ed. H. A. R. Gibb et al Leiden: E. J. Brill; London: Luzak and Co., 1960-80.
- Ess, J van. "Die Hinrichtung des Salih b. 'Abdalquddus" In R. Roemer and Albrecht Noth, eds., *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients: Festschrift für Bertold Spuler zum siebzigsten Geburtstag*, pp. 53-66. Leiden: E. J. Brill, 1981.

- Frankenberg, Lloyd. *Pleasure Dome: On Reading Modern Poetry*. Boston: Houghton Mifflin, 1949.
- Frappier, Jean. "Chrétien de Troyes." In Roger Sheman Loomis, ed., *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, chap. 15. 2d ed. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- Frye, Northrop. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- Frye, Prosser Hall. *Romance and Tragedy: A Study of Classical and Romantic Elements in the Great Tragedies of European Literature*. 1908. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- Gardener, John, and John Mair. *Gilgamesh: Translated from the Sin-leqiunninni Version*. New York: Vintage Books, Random House, 1985.
- Gautier, Théophile. *Poésies Complètes*. 3 vols. Ed. René Jasinski. Paris; a. G. Nizet, 1970.
- Giamatti, A. Bartlett. *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Gibb, Hamilton A. R. *Arabic Literature: An Introduction*. 2d rev. ed. Oxford: Clarendon Press, 1963.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Gedichte*. Ed. And introduction by Stefan Zweig Stuttgart: Philip Reclam Jun., 1983.
- Goldziher, Ignaz. *Abhandlungen zur arabischen Philologie*. 2 vols. Leiden: Buchhandlung und Druckerei vormals E. J. Brill, 1896-99.
- \_\_\_\_\_. "Bemerkungen zur neuhebräischen Poesie." *Jewish Quarterly Review* 14 (1902): 734-36.
- Gingora, Luis de. *Antologa poética, seleccin y poema de Rafael Alberti*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1945.
- The Greek Anthology*. Loeb Classical Library. 1969.
- Guillaume de Lorris and Jean de Meung. *Le Roman de la Rose*. 5 vols. Société des Anciens Textes Français, ed. Ernest Langlois Paris: Librairie de Firmin-Didot/Librairie Ancienne Honoré/douard Champion, 1914-24.
- Hagstrum, Jean H. *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. 1958. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

- Harrison, Thomas Perrin, Jr., ed. *The Pastoral Elegy: An Anthology*. Austin: University of Texas Press, 1939.
- Havelock, Eric A. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Hayder, Adnan. "The Mu'allāqa of Imru' al-Qays: Its Structure and Meaning, I." *Edebiyât* 2, no. 2 (1977): 227-61.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. 10<sup>th</sup> ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963.
- Heidel, Alexander. *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*. Chicago: University of Chicago Press, Phoenix Books, 1965.
- Heinrichs, Wolfhart. *Arabische Dichtung und griechische Poetik: Hāzim al-Qartagannis Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe*. Beirut: Deutsche Morgenländische Gesellschaft; Wiesbaden: F. Steiner, 1969.
- Heiserman, Arthur. *The Novel before the Novel: Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- Hennebo, Dieter. *Garten des Mittelalters*. Hamburg: Broschek Verlag, 1962.
- Highet, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1970.
- Holden, Anthony, trans. *Greek Pastoral Poetry*. Penguin Books, 1974.
- Holmberg, Uno. *Der Baum des Lebens*. *Annales Academiae Scientiarum Fennicae*, ser. B, vol. 16. 1922.
- Homer. *The Iliad*. Trans. A. T. Murray. Loeb Classical Library. 1946.
- \_\_\_\_\_. *The Odyssey*. Trans. R. Fitzgerald. Garden City, N.J.: Doubleday, 1961.
- Horace. *Satires, Epistles and Ars poetica*. Trans. H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. 1966.
- Huizinga, Johan. *Men and Ideas*. New York: Harper Torchbooks, 1970.
- Isbell, Harold, trans. *The Last Poets of Imperial Rome*. Penguin Books, 1982.
- Jacobi, Renata. *Studien zur Poetik der altarabischen Qasida*. Wiesbaden: Franz Stiner Verlag, 1971.
- \_\_\_\_\_. "Time and Reality in Nasib and Ghazal." *Journal of Arabic Literature* 16 (1985): 1-17.
- Jaeger, Werner. *Paideia*. 3 vols. Trans. Gilbert Highet. New York: Oxford University Press, 1943.
- Jantzen, Hans. *High Gothic: The Classic Cathedrals of Charters, Reims, Amiens*. Trans.

- James Palmes. New York: Pantheon Books, 1962.
- Jones, William. *Poems*. Oxford: Clarendon Press, 1772.
- Keats, John. *The poetical Works of John Keats*. Oxford: Oxford University Press, 1930.
- Kennedy, George A. *Greek Rhetoric under Christian Emperors*. Princeton: Princeton University Press, 1983.
- Kerenyi, C, and C G Jung. *Essays on a Science of Mythology: The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Bollingen Series 22. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Kunitzsh, Paul. *Untersuchungen zur Sternnomenklatur der Araber*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1961.
- Lamberton, Robert. *Homer the Theologian: Neoplatonists Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989.
- Lassner, Jacob. *The Topography of Baghdad in the Early Middle Ages: Text and Studies*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Latham, Charles Sterrett. *A Translation of Dante's Eleven Letters*. Boston and New York: Houghton Mifflin Co.; Cambridge: Riverside Press, 1891.
- Lemke, Gerhard H. *Sonne, Mond und Sterne in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter: Ein Bildkomplex im Spannungsfeld gesellschaftlichen Wandels*. Bern: Peter Lang, 1981.
- Leon, Fray Luis de. *Posia completa*. Ed. Guillermo Serés. Madrid: Clásicos Taurus, 1990.
- Lesky, Albin. *A History of Greek Literature*. Trans. James Willis and Cornelis de Heer. New York: Crowell, 1966.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Nathan der Weise*. Stuttgart: Philip Reclam Jun., 1975.
- Levin, Harry. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. *L'homme nu*. Paris: Plon, 1971.
- Lewis, C S. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. New York: Oxford University Press, 1971.
- \_\_\_\_\_. *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A Preface to Paradise Lost*. 1942. New York: Oxford University Press, 1969.



- Lohner, Edgar, ed. *Interpretationen zum West-stlichen Divan*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.
- Loomis, Roger Sherman, ed. *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*. Oxford: Clarendon Press, 1959-61.
- Loroux, Nicole. *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical*. City. Trans. Alan Sheridan. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- Lovejoy, Arthur O., and George Boas. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. With supplementary essays by W. F. Albright and P. E. Dumont. New York: Octaggon Books, 1980.
- Mâle, Émile. *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*. Trans. Dora Nussey. New York: Harper and Row, Icon Editions, 1972.
- Malti-Douglas, Fedwa. *Woman's Body. Woman's Word: Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Meisami, Juli Scott. *Medieval Persian Court Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Miquel, André. *La géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du 11e siècle*. 2 vols. Paris-La Haye: Mouton and Co., 1967, 1975.
- Miquel, André, and Percy Kemp. *Majnûn et Laylâ: l'amour fou*. Paris: Sindbad, 1984.
- Moin, Mohammad. *Farhang-e Farsi*. 6 vols. Tehran: Amir Kabir Publications, 1966.
- Mommsen, Katharina. *Goethic und die arabische Welt*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1988.
- Moore, George. *An Anthology of Pure Poetry*. 2d ed. New York: Liveright, 1973.
- Müller, F Max. *Comparative Mythology*. Ed. A. Smyth Palmer. New York: Dutton, 1909.
- Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St. Augustine to the Renaissance*. 1974. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1979.
- Nicholson, Reynold A. *Translations of Eastern Poetry and Prose*. Cambridge: Cambridge University Press, 1922.
- Ovid. *The Amours*. Philadelphia, 1902.
- Page, Denys. *Sappho and Alcaeus: An Introduction to the Ancient Lesbian Poetry*. Ox-

- ford: Clarendon Press, 1983.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N. Y.: Doubleday, 1955.
- Paris, Ginette. *Pagan Meditations: The Worlds of Aphrodite, Artemis, and Hestia*. Trans. Gwendolyn Moore. Dallas: Spring Publications, 1986.
- Paton, Lucy Allen. *Studies in the Fairy Mythology of Arthurian Romance*. New York: Burt Franklin, 1960.
- Peres, H. "Le palmier en Espagne musulmane: notes d'après les texts arabes." In *Mélanges Gauderfroy-Demombynes*, pp. 226-29. Cairo: Imprimerie de l'Institute Français, 1937.
- Pettit, Philip. *The Concept of Structuralism: A Critical Analysis*. Dublin: Gill and Macmillan, 1975.
- Peyre, Henry. *Literature and Society*. New Haven: Yale University Press, 1969.
- Plutarch. *Moralia*. Trans. Frank Cole Babbitt. Loeb Classical Library. 1936.
- Polybius. *The Histories*. 6 vols. Trans. W. R. Paton. Loeb Classical Librart. 1922.
- Proust, Marcel. *A la recherché du temps perdu*. Paris, Gallimard, 1954.
- Raleigh, Walter. *The Poems of Sir Walter Releigh*. Ed. Agens M. C. Latham. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Reed, Herbert. *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*. New York: Schocken Books, 1972
- Rice, David Tabot. *Islamic Art*. London: Thames and Hudson, 1965.
- Richter, Gustav. "Zur Entstehungsgeschichte der altarabischen Qaside." *Zeitschrift der Deutschen morgenIndischen Gesellschaft*. 92, n.s. 17 (1938): 554-55.
- Ringbom, Lars-Ivar. *Graltempel und Paradise: Beziehungwn zwischen Iran und Europa im Mittelalter*. Stockholm: Wahlstrom and Widstrnd, 1951.
- Rogas, Pedro Soto de. *Paraiso cerrado para muchos, Jardines abiertos para pocos and Los Fragmentos del Adonis (1652)*. In *Obras de Don Pedro Soto de Rojas*. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid, 1950.
- Rolland, Romain. *Beethoven the Creator: The Great Creative Epochs, from the Eroica to the Appassionato*. New York: Dover Publications, 1964.
- Rosen, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York and London: W. W. Norton and Co., 1972.
- \_\_\_\_\_. *Sonata Forms*. Rev. ed. New York and London: W. W. Norton and Co., 1988.
- Rosenmeyer, Thomas G. *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral*

- Lyric*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Saavedra Fajardo, Diego de. *Republica literaria*. Madrid: Atlas, Colección Cisneros, 1944.
- Saint John of the Cross. *Vida y obras de San Juan de la Cruz; biografía inédita de Santo por Crisgón de Jesus*. 3d ed., ed. Lucinio del SS. Sacramento and Matias del Niño Jesus. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- Sannazaro, Jacopo. *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Trans. Ralph Nash. Detroit: Wayne State University Press, 1966.
- Seifer, Wylie. *Rococo and Cubism in Art and Literature*. New York: Vintage Books, 1960.
- Seybold, John. "The Earliest Demon Lover: *The Tiayf al-Khayâl in al-Mufaddaliyât*. In S. Stetkevych, ed., *Reorientations*.
- Seznec, Jean. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Trans. Barbara F. sessions. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Shepherd, Dorothy G. "Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography." in Ursula E. McCracken, Lilian M. C. Randall, and Richard A. Randall, Jr., eds., *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*. Baltimore: Walters Art Gallery, 1974.
- Slochow, Harry. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State University Press, 1970.
- Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*. 1950. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Smith, W. Robertson. *The Religion of the Semites*. New York: Meridian Books, 1957.
- Snell, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. 4<sup>th</sup> ed. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1975.
- Spearing, A. C. *Readings in Medieval Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Spee, Friedrich. *Trutznachtigall*. Ed. Gustave Otto Arlt. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1936.
- Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zurich: Atlantis Verlag, 1946.
- Stetkevych, Jaroslav. "Arabic Hermeneutical Terminology: Paradox and the Production of Meaning." *Journal of Near Eastern Studies* 48, Nr. 2 (April 1989): 81-95.
- \_\_\_\_\_. "Arabic Poetry and Assorted Poetics." in Malcolm H. Kerr, ed., *Islamic Stud-*

- ies: *A Tradition and its Problems*, pp. 103-23. California: Undena Publications, 1980.
- \_\_\_\_\_. "Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomenclature in Early Arabic Poetry." *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 2 (Apr. 1986): 89-124.
- \_\_\_\_\_. "Toward an Arabic Elegiac Lexicon: The Seven Words of the Nas'ib." in Suzanne Pinckney Stetkevych, ed., *Reorientation/Arabic and Persian Poetry*. pp. 58-129. Indiana University Press, 1993.
- Stetkevych, Suzanne Pinckney. *Abu Tammām and the Poetics of the 'Abbasid Age*. Leiden: E. J. Brill, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Archetype and Attribution in Early Arabic Poetry: al-Shanfarā and the Lāmiyyat al-'Arab." *International Journal of Middle East Studies* 18 (1986): 361-90.
- \_\_\_\_\_. "Intoxication and Immortality: Wine and Associated Imagery in al-Ma'arrī's Garden." in Fedwa Malti-Douglas, ed., *Critical Pilgrimages: Studies in the Arabic Literary Tradition. Literature East and West* 25 (1989): 29-48.
- \_\_\_\_\_. *The Mute Immortals Speak: Pre-Islamic Poetry and the Poetics of Ritual*. Myth and Poetics Series. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Pre-Islamic Panegyric and the Poetics of Redemption: Mufaddaliyah 199 of 'Alqamah ibn 'Abadah and Bānat Su'ād of Ka'b ibn Zuhayr." in idem, ed., *Reorientations*.
- \_\_\_\_\_. Ed. *Reorientations/Arabic and Persian Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. "The Rithā' of Ta'abbata Sharran: A Study of Blood-Vengeance in Early Arabic Poetry." *Journal of Semitic Studies* 31, no. 1 (1986): 27-45.
- \_\_\_\_\_. "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood-Vengeance: Two Poems by Durayd Ibn al-Simmaḥ and Muḥallil Ibn Rab'ī'ah." *Journal of Near Eastern Studies* 45, no. 1 (1986): 31-43.
- \_\_\_\_\_. "Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Directions." *Journal of Near Eastern Studies* 42, no. 2 (1983): 85-107.
- \_\_\_\_\_. "The Su'īk and His Poem: A Paradigm of Passage Manqué." *Journal of the American Oriental Society* 104, no. 4 (1984): 661-78.
- Stevens, John. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. New York: Norton Library, 1974.

- Stevens, Wallace. *The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play by Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. New York: Alfred A. Knopf, 1971.
- Sullivan, J W N. *Beethoven: His Spiritual Development*. New York: Alfred A. Knopf, 1964.
- Thilo, Ulrich. *Die Ortsnamen in der altarabischen Poesie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1958.
- Torres Balbs, Leopoldo. "Arte califal." *Espana musulmana*, pt. 2. Historia de España, vol. 5. Ed. Ramón Menéndez Pidal. Madrid: Espasa Calpe, 1957.
- Turner, A. Richard. *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.
- Unamuno, Miguel de. *Andanzas y visiones españolas*. Madrid: Renacimiento, 1922.
- Valle-Inclán, Ramón del. *Sonata: memorias del Marqués de Bradomir*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
- van Gelder, G J. H. *Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem*. Leiden: E. J. Brill, 1983.
- van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee. 1909. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Vergil/Virgil. *The Aeneid of Virgil*. 2 vols. Ed. With introduction and notes by T. E. Page. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Eclogues*. Ed. Robert Coleman. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Vico, Giovanni Battista. *La scienza nuova*. 2 vols. Ed. Fausto Nicolini. Bari: Gius. Laterza and Figli, 1928.
- Vidal-Naquet, Pierre. "The Black Hunter and the Origin of the Athenian Ephebeia." In R. L. Gordon, ed., *Myth, Religion and Society: Structuralist Essays by M. Detienne, L. Gernet, J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet*, pp. 147-72. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Sophocles' Philoctetes and the Ephebeia." In Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, pp. 161-79. Trans. Janet Lloyd. New York: Zone Books, 1988.

- Volker, Wolfram. *Marchenhafte Elemente bei Chrétien de Troyes*. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universitt, 1972.
- von Franz, Marie-Louise. *Number and Time: Reflections Leading Towards a Unification of Depth Psychology and Physics*. Trans. Andrea Dykes. Evanston: Northwestern University Press, 1974.
- von Grunebaum, Gustave E. *Kritik und Dichtkunst: Studien zur arabischen Literaturgeschichte*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Medieval Islam*. Chicago: University of Chicago Press, 1947.
- \_\_\_\_\_. *A Tenth Century Document of Arabic Literary Theory and Criticism: The Section on Poetry of al-Bāqillānī's Iʿjāz al-Quran*. Chicago: University of Chicago Press, 1950.
- Wellek, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3d ed. New York: Harcourt, Brace and World, 1956.
- Wendel, Herta. *Arkadian im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der französischen Literatur*. Giessener Beiträge zur romanischen Philologie. Giessen, 1933.
- Werner-Fdler, Margarethe. *Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts*. Salzburg: Institut für romanische Philologie der Universität Salzburg, 1972.
- Wheelwright, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Rev. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. 1892 ed. New York: Bantam Books, 1983.
- Wimsatt, William K, Jr, and Cleanth Brooks. *Literary Criticism: A Short History*. New York: Knopf, 1965.
- Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Rev. and enl. Ed. New York: W. W. Norton and Co., 1968.
- Wissowa, George, ed. *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart: J. B. Metzlerscher Verlag, 1895.
- Wollheim, Richard, ed. *The Image in Form: selected Writings of Adrian Stokes*. New York: Harper and Row, Icon Editions, 1972.
- Wordsworth, William. *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind*. Ed. Ernest de Selincourt. 2d rev. ed. By Helen Darbishire. Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Wright, W. *A Grammar of the Arabic Language*. 3d ed. 2 vols. Cambridge: Cambridge

University Press, 1971.

Zeitlin, Forman I. "The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the Oresteia." *Arethusa* II, nos. 1/2 (Spring and Fall 1978): 7-21, 149-89.

Zwettler, Michael. "The Poetics of Allusion in Abu l-<sup>ʿ</sup>Athiya's Ode in Praise of al-Hd?" *Edebiyat*, n.s. 3, no. 1 (1989): 1-29.

\* \* \*

\* \*

\*





## كشاف عام

- إبراهيم لنكولن ٤٣، ٣٢٠ .  
 إبراهيم ناجي ٢٨ .  
 الأبلق ١٧٨ .  
 ابن جني ١٧٧ .  
 ابن الجوزي ١٧ .  
 ابن حبيب الحلبي ١٦ .  
 ابن حزم ٤٢، ٣٠٨-٣١٠، ٣١٢، ٣١٣ .  
 ابن حمد يس الصقلي ٢٨ .  
 ابن خدام ١٥٥، ١٥٦ .  
 ابن خفاجة الأندلسي ٤١، ١٨٠، ١٨٣، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٥، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٥٣ .  
 ابن قتيبة ١٥، ٣٩، ٦٠، ٦٣، ٦٥، ٦٦ .  
 ابن مفرغ الحميري ٢٨ .  
 ابن نهيك ٣٠٢ .  
 أبو بكر الصنوبري ٣٦١، ٣٦٢ .  
 أبو تمام ١٣، ٤٢، ٩٤، ١١٨، ٣٦٠ .  
 أبو الحسن التهامي ٤٣، ٣٥٩ .  
 أبو العتاهية ٤٠، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٨ .  
 أبسن زيدون ٢٩، ٢٦٥، ٣٧٠-٣٧٣ .  
 أبو العلاء المعري ٥١، ١٥٥، ٢٥٠، ٣٥٢ .  
 أبو علي الحاتمي ٦٠ .  
 أبو علي القالي ٩٤ .  
 أبو عمرو بن العلاء ١١٢ .  
 ابن خلدون ٢٥١ .  
 ابن الدمينه ٢٤٩، ٢٦٣، ٢٩٦ .  
 ابن رشد ١٧٩ .  
 ابن رشيقي القيرواني ٥٧ .  
 ابن الرومي ٤٣، ٣٤٧، ٣٤٨ .  
 ابن سعد الخير ١٩٥، ٢٦٦ .  
 ابن سينا ٣٩، ٦٧ .  
 ابن شرف القيرواني ٢٨ .

- أبو القمقام الأسدي ٣٦٢. إريك أويرباخ ٢٠٠، ٢٠٦.
- أبولو ٢٥٨. أسامة بن منقذ ١٦، ٢٢، ٢٣، ٢٨، ٤٠.
- أبو نواس ٤٠، ٤٣، ١٦٠-١٦٢، ١٦٦، ١٥٢، ١٥٣، ١٥٤.
- أسبانيا ١٢، ١٩٧. ١٦٧، ١٦٨، ١٧٠، ١٨٨، ٣٤٣، ٣٦٦.
- أبو هلال العسكري ٥٧. استخدامات الحنين للورينس ليرنر ٣٦.
- أبو الهندي ٣٠٥. أسخيلوس ١٠٤.
- أثينا ١٩٠، ٢٥٥. الإسكندرية ٣٤.
- إجنس جولدتسيهر ٢٩٨. الأسود بن يعفر النهشلي ١٧٨.
- أحمد شوقي ١٥، ٣١، ٣٩. الاشتقاق لسان إيزيدور ٢٠٢.
- أحمد بن شبيب ٢٥١. الأعشى ٧٢، ١٧٨.
- أحمد عبد المعطي حجازي ١٥. أفروديت ٣٥، ١٩٠.
- أحمد بن محمد الحكيمي الكوكباني ١٦. أفلاطون ٢١٢، ٢١٣.
- أخيل تاتيوس ٢٨٩. أكسفورد ١٣، ١٥.
- أدب السياسة وسياسة الأدب لسوزان. إكسكياس ١٧٣.
- ستيتكفيتش ١٢. ألبن ليسكي ٦١.
- آدم ٢٨٩. ألسيوس ٦١.
- إدوارد الخراط ٢٥. ألفريد بلوخ ٦٧، ٦٩.
- إدوارد سعيد ١٣. ألمانيا ١٢.
- آدونيس ٣٠. ألن أوف ليل ٢١١.
- أذربيجان ١٧٧. الإلياذة ٢٥٨.
- الأردن ١٤، ٣٥١. أم القرى ١٩٠.
- أرشيبالد مكلش ١٩. أم قيس (مدينة) ٣٥١.
- أرنولد فن جنب ١٠٧-١١١. الأمازون ٣٤٩.
- إروين بانوفسكي ٢٥٣، ٢٨٧. امرؤ القيس ١٧، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٨١.

|                      |                                     |                                   |
|----------------------|-------------------------------------|-----------------------------------|
| ١٧٦ .                | ٩١، ٩٧، ٩٨، ١٥٥، ١٥٦، ١٧٥، ١٨٦ .    | بابل                              |
| ٢٣٨ .                | ١٩٠، ٢٤١، ٢٤٢، ٢٤٤، ٢٦١، ٢٦٢ .      | بارما                             |
| ٣٥٢ .                |                                     | بارناسوس                          |
| ١٩٠ .                | أمريكا = الولايات المتحدة الأمريكية | باريس                             |
| ٣٥٨، ٢٥ .            | إميل بال ٢٠٠ .                      | باشلار                            |
| ٢٤٢، ٢٤١ .           | أنامونو ٣٢١ .                       | الباقلائي                         |
| ٢٨٦، ٢٨٥، ٢٥٦، ٢٥٥ . | إنجلترا ٣٥ .                        | بان                               |
| ٣٥ .                 | أندروجيو ٣١٨ .                      | بترارك                            |
| ٢٤٧ .                | أندرياس كابيلانوس ٣٦ .              | بثينة                             |
| ٣٦٨، ٢٦٥، ٢٤٤، ٥٨ .  | الاندلس ٢٣، ٥١، ٢٤٥، ٢٥٤، ٢٦٥ .     | البحتري                           |
| ٣٦٢، ٢٩٢ .           | ٢٦٦، ٣٠٦، ٣٦٦ .                     | بذرو سوتو دي روخاس                |
| ٢٩١ .                | اهنتهل كرمسكي ١٦ .                  | برتليت جيامتي                     |
| ٣٢٢ .                | أوديب لسوفو كليس ١٠٤ .              | برسوم                             |
| ١٨١ .                | الأوديسة ٢٥٩ .                      | بروست                             |
| ٨٧ .                 | أوفيد ٣٥، ٣٦، ٢٨٤ .                 | بروسر هال فراي                    |
| ١٠٤ .                | أوكرانيا ١٢، ١٣ .                   | بروميثوس مقيداً (مسرحية) لاسخيلوس |
| ٢٥٢ .                | إيامبليكوس ٣٦٣ .                    | برونو سنيل                        |
| ٧٠، ٦٨ .             | إيرجاستيو ٣١٨ .                     | بشامة بن عمرو                     |
| ٣٠٤، ٨٣، ٤٢، ٢٧ .    | إيرلندا ١٨٤ .                       | بشر بن أبي خازم                   |
| ٣١٣، ٣١٠ .           | إيروس ٢٥٨ .                         | بطليموس                           |
| ٢٤٤ .                | إيريس ٢٥٨ .                         | بطن ضرس                           |
| ٣٥٥، ٢٥٤، ٢٤٠ .      | إيفان فرانكو ١٣ .                   | بغداد                             |
| ٢٣٦، ١٨٣ .           | إينياس ٣٦٣ .                        | بلنسية                            |
|                      | باب العراق ٣٥٤ .                    |                                   |

- بليك ٣٥ .  
 البندقية ٢٣٨، ٢٤٠ .  
 البهاء زهير ٢٩ .  
 بهرام غور ١٧٦-١٧٨ .  
 بودلير ٣٧ .  
 بوسان ٢٩٣ .  
 بوكاشيو ٣٥ .  
 بول سيلان ٥٠ .  
 بوليبيوس ٢٥٦ .  
 بويثيوس ٢٠٢ .  
 بير تشنو ٢١٢ .  
 بيزا ٢٣٨ .  
 بيلوبونيسس ٢٥٥، ٢٥٧ .  
 بيندار ٦٤ .  
 تابط شراً ٣٠٣ .  
 تايجيتوس ٢٥٨ .  
 التحليل البنيوي لقصيدة الاطلال في  
 الشعر الجاهلي لحسن البنا عز الدين ١١ .  
 ترجمان الاشواق لابن عربي ٢٠٣، ٢٠٨ .  
 تشامفورت ٣٧٤ .  
 نهامة ٢٥٠ .  
 التوايح والزوايح لابن شهيد ٥١، ٣٥٢ .  
 التوراة ٢٦٠ .  
 توفيق السوداء ٣٥٥ .  
 تيتشيان ١٧٤ .  
 ثمدن ١٩٥ .  
 ثيوقريطس ٣٤، ٣٥، ٢٥٦، ٢٥٨، ٢٨٦ .  
 الجاحظ ١٦، ٦٠ .  
 جاستون باريس ٣٦ .  
 جاستون باشلار ٣٥٧ .  
 جان دي ميونج ٢٩١ .  
 جان فرايبه ٩٩، ١٠٠ .  
 جبل طارق ٣٠٨ .  
 جبل الكرمل ٣٦٣ .  
 جرهارد هـ. ليمنكة ٣١٩ .  
 جريدي المنصوري الثبتي ٢٦ .  
 جرير ١٨١، ١٩٤ .  
 الجزيرة العربية ٣٦٣، ٣٦٨ .  
 الجسر ٢٣٩، ٢٤٠ .  
 جلعامش ٢٨٨، ٣٤٩ .  
 جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر  
 النابلسي ٢٥ .  
 جماليات المكان لباشلار ٢٥، ٤٣ .  
 جميل بشنة ٢٤٧ .  
 جوته ١٣، ٢٥٣ .  
 جورج أ. كينيدي ٦٤ .  
 جورج مور ٣٦٠ .  
 جورجوانه ١٧٤ .

- جوزيف ديكر كارليل ٤٢، ٢٨٣ .  
 جومدنة ٣٥٤ .  
 الحنين إلى الاوطان في الادب العربي حتى  
 جوستاف إي. فون جرونهام ٣٤٤، ٣٤٤ .  
 جولدتسيهر = إجنس جولدتسيهر .  
 الحنين إلى الاوطان للجاحظ ١٦ .  
 جون ستيفنز ٢٣٨ .  
 الحنين إلى الاوطان لمحمد بن سهل المرزباني  
 جيمس شيرلي ٣٥ .  
 الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث  
 جيوم دي لوري ٢٩١ .  
 لماهر حسن فهمي ٢٦ .  
 حاجر ١٩١ .  
 الحادرة ٢٦٢ .  
 حواء ٢٨٩ .  
 الحارث بن حلزة ٢٤٤ .  
 حي بن يقظان لابن طفيل ٣٥٠ .  
 الحارث بن عباد ٢٦١ .  
 الحيرة ١١٦، ١٧٣، ١٧٦، ١٧٨، ٢٦١ .  
 حازم القرطاجني ٤٣، ٣٥٩ .  
 خالد بن محمد الحنين ١٧، ٢٣، ٢٤ .  
 الحب لاندرياس كابيلانوس ٣٦ .  
 خالد حسين حسين ٢٥ .  
 الحجاز ١٩١، ١٩٤، ٢٤٩، ٢٥١، ٣١٤، ٢٥٤ .  
 الحنساء ٣٠١، ٣٠٩، ٣١٢، ٣٢٠ .  
 الحسان بن ثابت ٤٠، ٤٢، ٦٨، ٩٧ .  
 الحورنق ١٧١، ١٧٣، ١٧٤، ١٧٥ -  
 ١٦٢، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٩، ١٨٥ .  
 ١٧٩، ٢٦١، ٣٦٧ .  
 الحيف ١٩٠، ١٩٢، ١٩٨ .  
 داريتون ٣٥ .  
 دافني وكلي للونجيوس ٢٨٩، ٢٨٩ .  
 دانتى ٣٢ .  
 دانتويوه ١٨١ .  
 دايان أكرمان ٣٢٢ .  
 درايدان ٣٥ .  
 دريد بن الصمة ٢٤٤ .  
 الحناسة لابي تمام ١٣، ٢٦٣ .  
 الحناسة لابي تمام ١٣، ٢٦٣ .

- دمشق ٢٥٤. زهير بن أبي سلمى ٦٨، ٩٧، ١١٢، ١١٥.
- دوستوفسكي ٢٥. الزوراء ٢٥١.
- دون كيشوت ١٠٤، ١٠٥، ٢٩٢. سالينجر ٣٧.
- ديلان توماس ٣٧. سان إزيدور ٢٠٢.
- ديوان مجنون ليلي ٣١٥. سانتيجو دي كومبوستيلا ١٩٧.
- ذات الغضى ١٩٥. سان جيمس ١٩٧.
- ذو الرمة ٢٩، ٤١، ٤٢، ١٦٦، ١٨٠، سبأ ٣٦٦، ٣٦٩.
- ١٨١، ٣٠٥. سبط بن التعاويذي ١١٧.
- الراعي النهمري ٧١، ٧٢، ٧٤. سبنسر ٣٧.
- رامة ٣٠٨. ستايتوس ٢٨٩.
- رحلة الذات في فضاء النص الشعري. ستوارت م. تيف ٤٧.
- القديم لعالي سرحان القرشي ٢٦. السدير ١٧١، ١٧٣-١٧٦، ١٧٨،
- رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ٥١، ٢٦١، ٣٦٧.
- ٣٥٧، ٣٥٢. سرفانتس ٢٩٣.
- رشيد نظيف ٢٦، ٣٣. سرنديب ٣٤٨.
- الرصافة ٢٣٩، ٢٤٠. السري الرفاء ٣٦٤.
- الرقمتان ١٩٢. سعد حسن كموني ٢٦، ٣٢.
- روكيرت (مستشرق) ١٣. السعيد بدوي ١١.
- روما ١٩٧. سعيد الغاتمي ١٤.
- رومين رولاند ٧٧. سفر إشعيا ٣١٦.
- الرياض ١٨. سفر التكوين ٢٤٢.
- الريف في الرواية لمحمد حسن عبد الله ٢٥. سلح ١٩١.
- زفيروس ٢٥٧-٢٥٩، ٢٦٦. سلفادور دالي ١٨١.
- الزهراء ٥١، ٣٧١، ٣٧٢، ٣٧٧. سلخور ١٠١، ١٠٤-١٠٦.

- سليمان عليه السلام ١٧٨، ٢٨٤، ٣٦٨. حسين ٢٥.
- سنازرو ٣٥، ١٥٢، ٢٥٢، ٢٥٩. شكسبير ٥٨.
- سورية ٢٣٤، ٣٥١. الشنفرى ٢٩.
- سوزان ستيتكليفيتش ١٢، ٢٩، ٣١، شيز ١٧٧.
- ٤٧، ١٠٩، ١١٠. شيكاغو ١٢، ١٣، ٤٧.
- سوفوكليس ١٠٤. صالح بن عبد القدوس ٤٣، ٣٤٥.
- سي. س. لويس ٢٠١. صبا نجد لابن الجوزي ١٧.
- السيرة (مدينة) ١٨٣، ٢٤٥. عبد الله الحمدان ١٧.
- سياف الدولة ٣٦٤. صحيح الاخبار عما في بلاد العرب من
- سيلان ٣٤٨. الآثار لمحمد بن بليهد ١٧.
- سيناء ١٨٤. صلاح الدين الأيوبي ٢٣٤.
- سينسونايوتوس ٢٨٧. شاعرية المكان لجريدي المنصوري الثبتي ٢٦.
- شاعرية المكان لجريدي المنصوري الثبتي ٢٦. شاعر النابلسي ٢٥.
- شاكرا النابلسي ٢٥. الشام ٢٣٤.
- شبيب بن البرصاء المري ٣٦٣. الصمة بن عبد الله القشيري ٢٤٩،
- شخصية الطائف الشعرية لعالي سرحان. ٢٥٣، ٢٥٠.
- شخصية الطائف الشعرية لعالي سرحان. الصنوبري ٢٦٥.
- القرشي ٢٦. ضارج ١٩١، ١٩٢، ١٩٤.
- الشراف الرضي ١٨٢، ١٨٣. الضمار ٢٤٩.
- الشراف المرتضى ٣٦٨. طرفة بن العبد ٨٠، ١٦٨، ١٧٨، ١٨٥.
- شعب عامر ١٩٢. الطفل في النص العربي لسعد حسن
- الشعر والتجربة لأرشيبالد مكليش ١٩. كموني ٢٦.
- شعرية دوستوفسكي لميخائيل باختين ٢٥. طه حسين ٢٤٧.
- شعرية المكان في الرواية الجديدة لخالد. طوق الحمامة لابن حزم ٣٠٨.

- الطيف والخيال في الشعر العربي القديم العجير السلولي ٢٦٣ .
- لحسن البنا عز الدين ١١ . عدي بن زيد ٤٢، ١٧٨، ٢٦١، ٣٠٢ .
- عالج ١٩١ . العذيب ١٩١ .
- عالي سرحان القرشي ٢٦ . العرجي ٢٩ .
- العالية ١٩١ . عرفات ١٩١ .
- عامر (مكان) ١٩١ . عزاء الفلسفة لبويثوس ٢٠٢ .
- عبد الرحمن الثالث ٣٧٠ . عطر نسيم الصبا للكوكباني ١٦ .
- عبد العزيز بن مروان ١١٧ . العقيق ٢٤٣-٢٤٥ .
- عبد الغني النابلسي ٢٠٨، ٢٠٩ . علقمة ٩٨، ١١٥ .
- عبد القاهر الجرجاني ٥٧ . علي بن الجهم ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤٤، ٢٦٤ .
- عبد الكريم اليافي ١٧، ٢٤ . علي جواد الطاهر ٢٤ .
- عبد الله بن الزبير ٦٨ . عمارة المخزومي ٢٣٦ .
- عبد الله القيفي ٢٦، ٢٩-٣٢ . عمر بن أبي ربيعة ٤٠، ٤٢، ١٥٧ .
- عبد الله بن محمد الشايع ١٧ . ١٥٨، ١٥٩، ١٦٠، ٢٦٤، ٣٠٤ .
- عبد المسيح بن جرير ١٧٨ . عمرو بن أمارة ١٧٨ .
- عبد الملك بن مروان ٧١ . عنرة العبيسي ٢٩، ٨١، ٣٠٣، ٣٦٣ .
- عبد الوهاب البياتي ١٥ . العنديل الشكس لفريدريش اسبي ٣١٨ .
- عبد الوهاب زغدان ٢٥ . غالب هلسا ٢٥ .
- عبد الوهاب بن علي بن نصر ١٨٢ . غرناطة ٢٩٢ .
- عبدة بن الطبيب ١١٤، ١١٥ . الغصن الذهبي العربي لياروسلاف
- عبيد بن الأبرص ٢٩، ٨٣، ٩٦، ٩٧، ٢٦١ . ستيتكيفيتش ١٤ .
- عبيد الله بن قيس الرقيات ٣٦٨، ٣٦٩ . الغوير ١٩٢ .
- عبيد بن الحصين بن جندل ٧١ . الفاتيكان ٣٦٣ .
- عثمان بن عفان ٢٦٠ . فاس ٢٥١ .



- فاوست (مسرحية) ١٠٤ .  
 قرطبة ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٥-٣٧٧، ٣٧٩ .  
 فراي لويس دي ليون ٢٨٤ .  
 قضايا المكان الروائي في الادب المعاصر  
 فرجيل ٣٥، ٣٧، ٢٥٢، ٢٥٧، ٢٨٤ ،  
 قنصل صالح ٢٥ .  
 قطربل ٢٣٥ .  
 القيروان ٢٨ .  
 الفرزدق ١٥٧، ١٥٨، ١٥٩ .  
 فرنسا ٣٥، ٣٦، ٢٩٣ .  
 كارل يواكيم ٤٧ .  
 فريدريش اسبي ٣١٨، ٣٩١، ٣٢١ .  
 كتاب جوب ١٠٤ .  
 فريدريك ريكرت ٢٤٩ .  
 كتسفون ٣٦٨ .  
 الفضاء المتخيل في الشعر الجاهلي لرشيد  
 كثير عزة ١١٧ .  
 نظيف ٢٦، ٣٣ .  
 كدن (مستشرق) ٣٤ .  
 فلسطين ٢٨ .  
 الكرخ ٢٣٥ .  
 فلورا ٢٥٨ .  
 كريتين دي تروي ٩٩، ١٠١، ١٠٣، ٢٤٠ .  
 فلورنسا ٢٣٨ .  
 كسرى ٣٦٨ .  
 فن الشعر لهوراس ٦٠ .  
 كعب بن زهير ٦٨ .  
 فن الهوى لاوفيد ٣٦ .  
 كلاوديانوس ٣٦٢ .  
 فيكتور تيرنر ١٠٩ .  
 كلود روين ١٧٤ .  
 فيكو ٥٨ .  
 كلود لوران ٢٨٣ .  
 فيليب جوسيت ٤٧ .  
 كلوديان ٢٨٩ .  
 فينست أوف بوفيه ٢٠٢ .  
 كلوريس ٢٥٨ .  
 فينوس ٢٨٩ .  
 كليب ١٥٦ .  
 فينيسيا ٢٣٨ .  
 كمال أبو أديب ٣٠ .  
 القاضي الفاضل ٤١، ٢٣٣ .  
 الكواكب لدايان أكرمان ٣٢٢ .  
 القاهرة ١١، ١٢ .  
 الكوفة ٢٦٠ .  
 قدامة بن جعفر ٥٧ .  
 الكوميديا الإلهية ١٠٤ .  
 القدس ١٩٧ .

- كيتس ٣٨٠ .  
 ماهر حسن فهمي ٢٦ ، ٢٩ .  
 كيرول ٣٥٨ .  
 مايكل درايتون ٣٦٢ .  
 كيوبيد ٣٧٤ .  
 المتنبسي ٢٩ ، ٤٣ ، ١٥٢ ، ٢٤٥ ، ٣٥٣ ،  
 لبيد بن ربيعة ٨٠ ، ٩٧ ، ١٠٥ ، ١١٤ - ٣٥٧ .  
 ١١٦ ، ٢٦٠ ، ٢٩٥ ، ٣١٦ ، ٣٥٣ .  
 المتوكل ( الخليفة ) ٢٦٥ .  
 لسنج ١٦٢ .  
 المثقب العبدى ٨٢ ، ٨٣ .  
 لطفى عبد البديع ٢٩٩ .  
 مجنون ليلى ٤٢ ، ١٩٥ ، ٢٤٧ - ٢٤٩ ،  
 اللغة العربية الأدبية الحديثة لياروسلاف  
 ستيتكيفيتش ١٤ .  
 ٢٦٣ ، ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٣١٥ .  
 لوتمان ٢٥ .  
 محمد ﷺ ١٦٦ ، ٢١٣ ، ٢٦٠ ، ٣٤١ .  
 محمد إبراهيم حور ٢٦ - ٢٨ .  
 محمد حسن عبد الله ٢٥ .  
 محمد بن سهل المرزباني ١٦ .  
 لورينس ليرنر ٣٧ .  
 لوتجيوس ٣٥ ، ٢٨٩ ، ٢٩٥ .  
 لويس دي جونجورا ٣١٩ .  
 لوييسيه وكلايتوفون لاخليل تاتيوس ٢٨٩ .  
 مأرب ٣٦٦ .  
 محمد بن عبد الله الحمدان ١٧ ، ٢٣ ، ٢٤ .  
 مارتينانوس كابيللا ٢٠٢ .  
 محمد بن علي الخازن ٣٥٥ .  
 مارسيل بروست ٢٣٨ .  
 مدريد ١٢ .  
 مارلو ٣٥ ، ٢٨٤ .  
 المدينة المنورة ٢٨ ، ٢٥١ .  
 ماري دوجلاس ١٠٩ .  
 المازمان ١٩٢ .  
 مسعودي ٣٥٠ .  
 ماكس مولر ٢٦٨ .  
 مسلم بن الوليد ٢٦٤ .  
 مالرو ٣٤٤ .  
 مشكلة المكان الفني للوتمان ٢٥ .  
 مالك بن الريب ٦٨ .  
 مصر ١٤ ، ٢٨ .

- مصطفى حجازي ٢٢. ١٦٢.
- مصطفى ناصف ٣٢. مهيار الديلمي ١٨٢.
- مع امرئ القيس بين الدخول وحومل مود بودكين ٢٣٨.
- لعبدالله الشايع ١٧. موسى عليه السلام ٢١٣.
- معرف ١٩٢. ميخائيل باختين ٢٥، ٣٥٢.
- مفتاح القصيدة الجاهلية لعبد الله الفيحي ميديا ليورويديس ١٠٤.
- ٢٩، ٢٦. ميستيا ٢٤٥.
- المفضليات للضببي ٧٠، ١١٤. ميشيل درايتون ٢٩٢.
- المكان في الرواية العربية لغالب هلسا ٢٥. ميلتون ٣٧.
- المكان في رسالة الغفران لعبد الوهاب النابغة الذبياني ٤٢، ٦٨، ٧٠، ١٠٥، ١١٦، ١١٧، ٢٨٤، ٣٠٠، ٣٠١.
- زغدان ٢٥. مكة المكرمة ١٨٣، ١٩١، ١٩٢، ١٩٨.
- ١٩٩، ٢٩٥، ٣٦٩. ناصر الرشيد ٣٠.
- ملتون ٣٥. الناصر لدين الله ١١٧.
- المنازل والديار لاسامة بن منقذ ١٦، ٢٢. نجد ومفاته الشعرية لخالد الحنين ١٧.
- ٢٣، ١٥٢. النحو العربي بين التفسير والتيسير لسعيد البدوي ١١.
- المنخل الشكري ١٧٨، ٣٦٧. نسيم الصبا لابن حبيب الحلبي ١٦.
- المنذر الاول ١٧٦. نشيد الانشاد ٢٨٨.
- المنصور (الخليفة) ٢٣٩. النعمان بن المنذر ١١٦، ١٧٦، ١٧٧.
- منصور النمري ٤١، ٢٣٥. نهر جوادلقوير ٢٤٥.
- منى ١٩٠. نهر ستيكس ٢٥٥.
- منيبوس ٣٥١. النويري ٢٦٠.
- المنيفة ٢٤٩. مهلهل بن ربيعة ٤٠، ٤٢، ١٥٦، ١٦٠، ١٧٤.

- نيلدكه ١٧٧ . هيميروس ٦٤ .  
 هارفارد ١٢ . والت ويتمان ٣٢٠ .  
 هارون الرشيد ٢٣٩، ٢٤٥ . الوأواء الدمشقي ٤٢، ٣٠٨، ٣٦٤ .  
 هاري سلوخر ١٠٤، ١٠٥ . وردة لا أحد لسلان ٥٠ .  
 هاملت ١٠٤ . الوردة (رواية) ٢٨٨ .  
 هاملتون جب ١٢، ٤٣ . وردزورث ٢١٤ .  
 هربرت ريد ٢١٤ . ولادة ابنة المستكفي ٣٧٠، ٣٧١، ٣٧٥ .  
 هسيود ٣٥، ٢٥٨، ٢٨٦ . الولايات المتحدة الأمريكية ١٢، ١٣ .  
 هشام بن عبد الملك ٢٣٩ . وليام جونز ٤٢، ٢٨٣ .  
 هلاس ٢٥٧ . وليام روبرتسون سميث ٣٦٣ .  
 هوراس ٢٨٤، ٢٨٦ . الوليد بن عقبة ٢٦٠ .  
 هوزينجة ٢٨٤ . ياكوبو سنازارو ٢٥٨، ٣١٧ .  
 هوغ أوف سان فيكتور ٢٠٧ . يزدجرد ١٧٧ .  
 هومر ٢٥٨ . اليمن ٢٨ .  
 هيرا ١٩٠ . يورويديس ١٠٤ .  
 هيروودوت ٢٥٥ . اليونان ٢٥٧، ٢٨٥ .

## كشف أبيات الشعر

| صدر البيت     | القافية   | الشاعر            | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|---------------|-----------|-------------------|-------------|------------|
| بعينيك        | العلياء   | الحارث بن حلزة    | ٢           | ٢٤٤        |
| إذ أذى        | دوائني    | ابن الفارض        | ٢           | ٢٥١        |
| هذا العقيق    | غلوائها   | علي بن الجهم      | ١           | ٢٤٤        |
| أرجُ النسيم   | الاحياء   | ابن الفارض        | ٢           | ٢٥١        |
| عفا المصلئ    | فالبب     | أبو نواس          | ٢           | ١٦٦        |
| وما أنس       | الركب     | عبد الوهاب بن علي | ٢           | ١٨٢        |
| وآمنة         | الظالب    | السري الرفاء      | ٣           | ٣٦٤        |
| منازل         | الشهب     | أبو نواس          | ٤           | ٣٦٧        |
| ولقد مررتُ    | نهب       | الشريف الرضي      | ٣           | ١٨٢        |
| إذا هب        | نسيب      | —                 | ١           | ٢٦٣        |
| يا ريم        | إعجابها   | الصنوبري          | ١٠          | ٣٦١        |
| وكان إحداهن   | أترابها   | الصنوبري          | ٢           | ٢٦٥        |
| فلما تدلئ     | فتحلَّبَا | امرؤ القيس        | ١           | ٢٦٢        |
| تطاول بالخمآن | تصوبا     | حسان بن ثابت      | ٥           | ٣٠٣        |
| طاب فيه       | والتشبيبا | أبو تمام          | ١           | ١١٨        |
| لمن الدار     | كالكتاب   | عبيد بن الأبرص    | ٢           | ٢٦١        |
| فدع الديار    | كعاب      | حسان بن ثابت      | ٢           | ١٦٢        |
| الم طيف       | الكثب     | عمر بن أبي ربيعة  | ٣           | ٣٠٤        |
| أقضي          | الكواذب   | ابن زهيدون        | ٢           | ٣٧٦        |
| وليلر كليل    | للمغارب   | الوأواء الدمشقي   | ٤           | ٣٠٨        |

| صدر البيت       | القافية  | الشاعر            | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|-----------------|----------|-------------------|-------------|------------|
| وحتى متى        | وغارب    | ابن خفاجة         | ١           | ٣٠٨        |
| لَمَّا سمعت     | العقرب   | أبو الهندي        | ٤           | ٣٠٦        |
| كليني           | الكواكب  | النابعة الذبياني  | ٢           | ٣٠٠        |
| فما وجدُ        | ظننتُ    | مجنون ليلي        | ٤           | ٢٩٧        |
| الا سائل        | سجسجا    | ابن سعد الخير     | ٢           | ١٩٥        |
| لهوتُ بها       | المبلعُ  | عنتره             | ٢           | ٣٠٣        |
| رُعاة الليل     | الملاحُ  | مجنون ليلي        | ٨           | ٣١٥        |
| الا هل          | نرحا     | ابن زيدون         | ٥           | ٣٧٢        |
| بجنة الارض      | بالصاح   | حازم القرطاجني    | ٦           | ٣٦٠        |
| ازجر القلبُ     | طمحُ     | ابن الرومي        | ١٤          | ٣٤٦        |
| وأمت بلادُ      | تعهدُ    | حسان بن ثابت      | ٤           | ١٦٤        |
| بطيبة           | وتعهدُ   | حسان بن ثابت      | ٦           | ١٦٤        |
| وسارية          | هجوذها   | علي بن الجهم      | ٢           | ٢٦٤        |
| يا دارُ         | فترادا   | أبو تمام          | ٣           | ٣٦٩        |
| وكان النجوم     | حادي     | عدي بن زيد        | ١           | ٣٠٢        |
| خفف الرطه       | الاجساد  | أبو العلاء المعري | ١           | ١٥٥        |
| الا أيها القلبُ | بدُ      | عمارة الخزومي     | ١٠          | ٢٣٦        |
| نداماي          | ومجد     | طرفة بن العبد     | ١           | ١٦٨        |
| نامَ الحليُّ    | الارمَدُ | عمر بن أبي ربيعة  | ١           | ٣٠٥        |
| وإن يلتق        | المصمَدُ | عبيد بن الأبرص    | ٢           | ٩٧         |
| أحنُّ إلى نجدٍ  | نجد      | مجنون ليلي        | ٢           | ٢٤٩        |
| أعارض           | نجد      | أبو العلاء المعري | ٢           | ٢٥٠        |

| صدر البيت      | القافية  | الشاعر             | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|----------------|----------|--------------------|-------------|------------|
| دار الهوى      | مجد      | أحمد بن شبيب       | ٧           | ٢٥٢        |
| وعن علويات     | مجد      | مجنون ليلى         | ١           | ٢٦٣        |
| ألا يا صبا     | وجد      | —                  | ١           | ٢٤٩        |
| أناة           | جبار     | أسامة بن منقذ      | ٣           | ١٥٥        |
| لقد نعى        | أخبار    | الخنساء            | ٢           | ٣٠٢        |
| الموت باب      | الدار    | صالح بن عبد القدوس | ٣           | ٣٤٥        |
| أهاج قذاه      | انحدار   | مهلهل              | ٥           | ٣٠١        |
| لا أنت         | الامطار  | أبو تمام           | ١           | ٣٧٠        |
| فبت مسهداً     | العقار   | بشر بن أبي خازم    | ٤           | ٨٤         |
| فبت مسهداً     | العقار   | بشر بن أبي خازم    | ٣           | ٣٠٤        |
| ما أنت         | ناره     | أسامة بن منقذ      | ٦           | ١٥٥        |
| أحن إلى الحجاز | يعصر     | مجنون ليلى         | ٢           | ٢٤٩        |
| نظرت كاني      | أنظر     | مجنون ليلى         | ٢           | ٩٤         |
| دنيا معاش      | منظر     | أبو تمام           | ١           | ٣٦٠        |
| وردت وأرداف    | واليعافر | ذو الرمة           | ١           | ٣٠٥        |
| ثم بعد الفلاح  | قبور     | عدي بن زيد         | ٢           | ٢٦١        |
| لمن الديار     | وتنير    | عمر بن أبي ربيعة   | ١           | ٢٦٤        |
| أقول لصاحبي    | فالضمار  | الصمة القشيري      | ٥           | ٢٤٩        |
| إنني أرقّت     | بعوار    | الخنساء            | ٢           | ٣٠١        |
| عيون المها     | أدري     | علي بن الجهم       | ٢           | ٢٣٩        |
| وكم مشهد       | وجسره    | ابن زيدون          | ٣           | ٢٤٥        |
| أبيت أرعى      | النسر    | عمر بن أبي ربيعة   | ١           | ٣٠٥        |

| صدر البيت               | القافية       | الشاعر            | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|-------------------------|---------------|-------------------|-------------|------------|
| فَظَلْنَا لَدَى         | مَعَصْرُ      | عمر بن أبي ربيعة  | ١           | ٢٦٤        |
| وَنَاهِيكَ              | وَمَحْضِرُ    | ابن زيدون         | ٢           | ٣٧٧        |
| أَلَا لَيْتَنَا         | قَفَرُ        | مجنون ليلى        | ٤           | ٢٩٦        |
| يَا رَبُّمَا            | سَامِرِهَا    | أبو نواس          | ٣           | ١٧٠        |
| لَمَنْ الدِّيارُ        | دَهْرُ        | زهير بن أبي سلمى  | ١           | ١١٢        |
| لَهْفِي                 | وَالسَّدِيرُ  | أبو العتاهية      | ٢٣          | ١٧١        |
| وَدَارِ نَدَامِي        | وَدَارِسُ     | أبو نواس          | ٤           | ١٦١        |
| وَكَاثِنِهَا وَالْمَاءُ | مَقْبِسُ      | مسلم بن الوليد    | ١           | ٢٦٤        |
| لَمَنْ طُلُلُ           | ضُرْسُ        | دريد بن الصمة     | ١           | ٢٤٤        |
| إِنْ لِلْجَنَةِ         | نَفْسِ        | ابن خفاجة         | ٣           | ٣٦٦        |
| فَإِذَا مَا هَبَّتْ     | الْأَنْدَلِسِ | ابن خفاجة         | ١           | ٢٦٦        |
| أَرَعَى النُّجُومَ      | وَالْحُنْسِ   | ابن حزم           | ٤           | ٣٠٩        |
| فَهِيَ تَغْشَاهُ        | غَضًا         | الشریف المرتضى    | ١           | ٣٦٨        |
| وَتَلَفَتْ              | وَنَقْضًا     | الشریف المرتضى    | ٣           | ٣٦٨        |
| نَرْجِسَةً              | الْغَمَضِ     | الوأياء الدمشقي   | ٢           | ٣٦٤        |
| فَظَلْتُ أَتْبَعُهُمْ   | مَغْطُ        | عبيد بن الأبرص    | ٢           | ٨٣         |
| رُبُّ لَهْوٍ            | الرِّبَاطِ    | حسان بن ثابت      | ٢           | ١٦٩        |
| أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ    | وَمَرْتَعَهُ  | أبو الحسن التهامي | ٥           | ٣٥٩        |
| أَلَا يَا لِقَوْمِ      | رَاجِعُ       | حسان بن ثابت      | ٤           | ١٦٣        |
| أَهِيْمُ بِجِبَارِ      | وَأَخْضَعُ    | ابن زيدون         | ٣           | ٣٧٨        |
| أَبْرَقَ بَدَا          | الْبِرَاقُ    | ابن الفارض        | ٢٥          | ١٩١        |
| قَفَا وَدَعَا           | يَوْدَعَا     | الصمة القشيري     | ٣           | ٢٤٩        |



| صدر البيت         | القافية | الشاعر         | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|-------------------|---------|----------------|-------------|------------|
| أقلب طرفي         | تطلّعا  | ابن خفاجة      | ١           | ١٨٦        |
| وإذا تنازعك       | المكرع  | الحادرة        | ٢           | ٢٦٢        |
| ولجة              | تخفق    | ابن خفاجة      | ٣           | ٢٦٦        |
| ليس في الأرض      | الآفاق  | القاضي الفاضل  | ١١          | ٢٣٤        |
| والروض عن مائه    | أطواق   | ابن زيدون      | ١           | ٣٧١        |
| أسرى              | الطارق  | جرير           | ١           | ١٩٤        |
| فاتبعتهم          | وشبرق   | امرؤ القيس     | ٢           | ٢٤٤        |
| تروّح             | مفلّق   | امرؤ القيس     | ٢           | ٢٦١        |
| كان الصبا         | وتباركه | البحري         | ١           | ٢٦٥        |
| باطبية            | مرعك    | الشريف الرضي   | ٢           | ١٨٢        |
| وهبت له           | فُقَالُ | امرؤ القيس     | ١           | ٢٦٢        |
| تركنا أبا الأضياف | يجادلُه | —              | ١           | ٢٦٣        |
| لك يامنزل         | أواهلُ  | المتنبي        | ١           | ٣٥٧        |
| ومنازل لك         | نزولُ   | منصور النمرى   | ٤           | ٢٣٦        |
| مررنا بأكناف      | ومسائلُ | —              | ١           | ٢٤٤        |
| فانت على الأدنى   | بليلُ   | طرفة بن العبد  | ٢           | ٢٦٢        |
| فياخيمُ           | وذميل   | ابن خفاجة      | ١           | ٢٥٠        |
| وقد جاذبت         | ومالا   | ابن خفاجة      | ١           | ٢٦٦        |
| فإما هلكتُ        | رسولا   | بشامة بن عمرو  | ١           | ٦٨         |
| كفى حزناً         | خيالا   | ابن خفاجة      | ١٠          | ٣٦٥        |
| ما بالُ           | رحيلا   | الراعي النميري | ٥           | ٧٢         |
| زعزعته            | نحيلا   | الحارث بن عباد | ١           | ٢٦١        |

| صدر البيت      | القافية  | الشاعر              | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|----------------|----------|---------------------|-------------|------------|
| بالله قلُّ     | غليلا    | القاضي الفاضل       | ٢           | ٢٣٤        |
| ازجر العين     | غليلا    | مهلهل بن ربيعة      | ٣           | ١٥٦        |
| وفتية          | الثقيلا  | أبو نواس            | ٢           | ٣٤٣        |
| أبلغ أمير      | وعويلا   | الراعي النميري      | ٢           | ٧٣         |
| ولنا دار       | وخال     | عبيد بن الأبرص      | ١           | ٩٦         |
| وتفتُرُ        | الوئِل   | عمر بن أبي ربيعة    | ١           | ٢٦٤        |
| وليل كموج      | ليبتلي   | امرؤ القيس          | ٥           | ٨٢         |
| وجرى ناصح      | قتلي     | عمر بن أبي ربيعة    | ٤           | ١٥٨        |
| فقمين          | أجلي     | عمر بن أبي ربيعة    | ١           | ١٥٨        |
| وبات عليه      | مرسل     | امرؤ القيس          | ١           | ٩٨         |
| سهرت           | أوافِل   | ابن شهيد            | ١٠          | ٣٠٧        |
| إذا قامتَا     | القرنفِل | امرؤ القيس          | ١           | ٢٦٢        |
| قفا نبك        | فحومِل   | امرؤ القيس          | ٢           | ٢٤١        |
| أبلغا حسان     | الغللُ   | عبد الله بن الزبيري | ١           | ٦٨         |
| ولقد حميتُ     | لجامُها  | زهير بن أبي سلمى    | ١           | ١١٥        |
| فإن يهلك       | الحرامُ  | الناطقة الذبياني    | ٢           | ١١٧        |
| فبنى لنا بيتاً | وغلامُها | ليبد                | ١           | ٩٧         |
| فبنى لنا بيتاً | وغلامُها | ليبد                | ١           | ٣٠٦        |
| تعلقت ليلي     | حجَمُ    | مجنون ليلي          | ٢           | ٢٩٥        |
| خيالٌ ملَمٌ    | مضرُمُ   | البحثري             | ١           | ١٩٥        |
| وقد أقود       | معلومُ   | علقمة الفحل         | ١           | ٩٨         |
| فقل لزمان      | نعيمُه   | ابن زيدون           | ٣           | ٣٧٨        |

| صدر البيت      | القافية | الشاعر             | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|----------------|---------|--------------------|-------------|------------|
| اقرأ على       | ذميمٌ   | أبو القمقام الاسدي | ٣           | ٣٦٢        |
| أطِيبُ         | هيمٌ    | تأبط شراً          | ١           | ٣٠٣        |
| فقضى حكم       | ومقاما  | مهيّار الديلمي     | ١           | ١٨٣        |
| فها أنا ألقى   | أنجماً  | ابن خفاجة          | ٢           | ٢٦٦        |
| أراعي نجوم     | منجماً  | ابن خفاجة          | ١           | ٣١٣        |
| كما قد         | ميسما   | ابن عربي           | ١           | ١٨٩        |
| وحنّت ركابي    | متيّما  | ابن خفاجة          | ١           | ١٨٤        |
| عوجا           | خدام    | امرؤ القيس         | ١           | ١٥٥        |
| أحبّ المكان    | معجم    | ذو الرمة           | ١           | ١٨١        |
| صفة الطلول     | الكرم   | أبو نواس           | ١           | ١٦٠        |
| ألا ابغ        | مقسم    | زهير بن أبي سلمى   | ١           | ٦٨         |
| وقفت بالدار    | الحلم   | عبيد الله بن قيس   | ٢           | ٣٦٨        |
| أرامة كنت      | القديم  | أبو تمام           | ٤           | ٣٠٨        |
| تقول ابنتي     | يتمّ    | الأعشى             | ١           | ٧٢         |
| يا روضةً       | ونسرينا | ابن زيدون          | ١           | ٣٧٣        |
| كأننا لم نبث   | واشيننا | ابن زيدون          | ١           | ٣٧٤        |
| إنّا قرانا     | تلقينا  | ابن زيدون          | ١           | ٣٧٤        |
| ياجنة الخلد    | وغسلينا | ابن زيدون          | ١           | ٣٧٣        |
| ويما نسيم      | يُحيينا | ابن زيدون          | ١           | ٢٦٥        |
| فبكيتُ         | ريعانها | ابن شهيد           | ٥           | ٣٠٧        |
| العيس والهَمُّ | قرن     | أبو تمام           | ١           | ٩٥         |
| علون رباوة     | لحين    | المثقب العبدي      | ٤           | ٨٣         |

| صدر البيت     | القافية   | الشاعر       | عدد الأبيات | رقم الصفحة |
|---------------|-----------|--------------|-------------|------------|
| ماذا ببغداد   | وللدُّينِ | منصور النمري | ٧           | ٢٣٥        |
| أحمت          | والعينِ   | الخطيفة      | ١           | ٩٥         |
| ألا من مبلغ   | نائيا     | كعب بن زهير  | ١           | ٦٩         |
| بشمدين        | النواجيا  | مجنون ليلى   | ٣           | ١٩٥        |
| فيا راكباً    | تلاقيا    | كعب بن زهير  | ٢           | ٦٨         |
| يا ليتنا      | فيافيها   | مجنون ليلى   | ٤           | ٢٩٦        |
| أناشدُ الغيثُ | مغانيه    | البحتري      | ٢           | ٢٤٤        |
| وقلت وقد      | الصُّبا   | ابن خفاجة    | ٢           | ٢٤٦، ٢٦٥   |
| يا جنة        | أسى       | ابن الفارض   | ١           | ١٨٩        |
| سقى الغيث     | بالحمى    | ابن زيدون    | ٣           | ٣٧٨        |

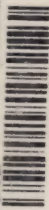


مطبعة  
مركز الملك فيصل  
للبحوث والدراسات الإسلامية





Bibliotheca Alexandrina



0596190

ردمك: ٩٩٦٠-٨٩٠-٢٥-٢



مطبعة

مركز الملك فيصل  
للبحوث والدراسات الإسلامية